

قراءة جديدة للفن العربي

بقلم: طارق الشريف

١

ان غايتنا من هذا البحث ، ان نضع بعض الاسس والمنطلقات الجديدة الضرورية لفهم فننا العربي ، وما قدمه الفنانون العرب من تراث تشكيلي ، ونسعى لتصحيح كثير من المفاهيم الشائعة عن هذا الفن ، ولهذا فهو ضرورة تقتضيها عملية احياء تراثنا ، وقراءاته قراءة جديدة في مطلع القرن الخامس عشر للهجرة وفي نهاية القرن العشرين .

ذلك لان الفن التشكيلي العربي اثار الاشكالات العديدة عبر العصور لدى الباحثين والدارسين الاوائل والمحدثين ، لاسباب عديدة لعل أهمها ان هذا الفن لم يفهم فهما صحيحا ، بل قد اسيء فهمه من قبل النقاد والكتاب ، ولم يدرس دراسة علمية صحيحة ، وتجاهله كثيرون من الباحثين .

ورغم تزايد البحوث والكتب التي تناولت الحضارة العربية الاسلامية في عصورها المختلفة ، والتي اقلت الضوء على ما اكتشف من لوحات وزخارف وكتابات ، وما قدمه العرب من عمائر وقصور وحمامات ومدارس وادوات مختلفة ، لكن - ومع الاسف - لم تستطع هذه الدراسات ان تستوعب كل عناصر هذا الفن ، ولم تتمكن من تحليل غاياته ومعانيه ، رغم كثرة ما كتب وترابطه مع تزايد الاهتمام الملاحظ بالعالم العربي والاسلامي ، ومحاولات التعرف على حضارته وتصحيح الكثير من الاراء السابقة والشائعة عن هذه الحضارة . ولهذا راينا ان علينا ان نحاول تقديم وجهة نظر جديدة حول الفن العربي ، لنحاول قراءة اعماله الفنية من منظور جديد ، ونقدم عبرها ملاحظات جوهرية تتعلق بهذا الفن ، ولعل هذه الملاحظات ستكون حافزا لكل الدارسين العرب ، ليزيدوا من دراساتهم حول هذا الفن ، ويتعمقوا في فهم ما قدمه العرب الاوائل من تجارب ، ومن الواضح ان عدم وعينا لتراثنا ، ودراسته دراسة صحيحة ، سيجعل هذا التراث غريبا عنا ننظر اليه نظرة السائح ، كما يجعله بعيدا عن التأثير في حياتنا الفنية المعاصرة ، ونتاجنا التشكيلي الحديث ، وهكذا تحصل القطيعة بيننا وبين ماضينا ، وتقدم الفن الحديث المنقطع الجذور والحضارة الفاقدة للارض الصلبة التي بنى عليها انتاجنا المعاصر .

كما ان عدم الوعي لهذا التراث ، وعدم قراءته قراءة جديدة من قبلنا ، وعبر واقعنا الراهن ، سيفسح المجال امام تشويه مقصود او غير مقصود لهذا التراث ، وغني عن القول ان تراثنا العربي حافل بالنماذج الفنية المختلفة التي يمكن ان تكون معاصرة قابلة للحياة ، والتجديد ، وفيه من العناصر التي يتوجب علينا تجاوزها اذا اردنا ان تكون لفنونا الحديثة ونتاجنا الفني ، القيم الجديدة التي تربط الفن ربطا محكما بحياتنا اليوم ، والتي هي تراث لنا ، له علينا حق الاعتبار في عصور معينة ، وعلينا تجاوزه اليوم ، وتطويره اذا اردنا ان تكون نظراتنا لتراثنا منطلقة من منطق ثوري تقدمي .

* * *

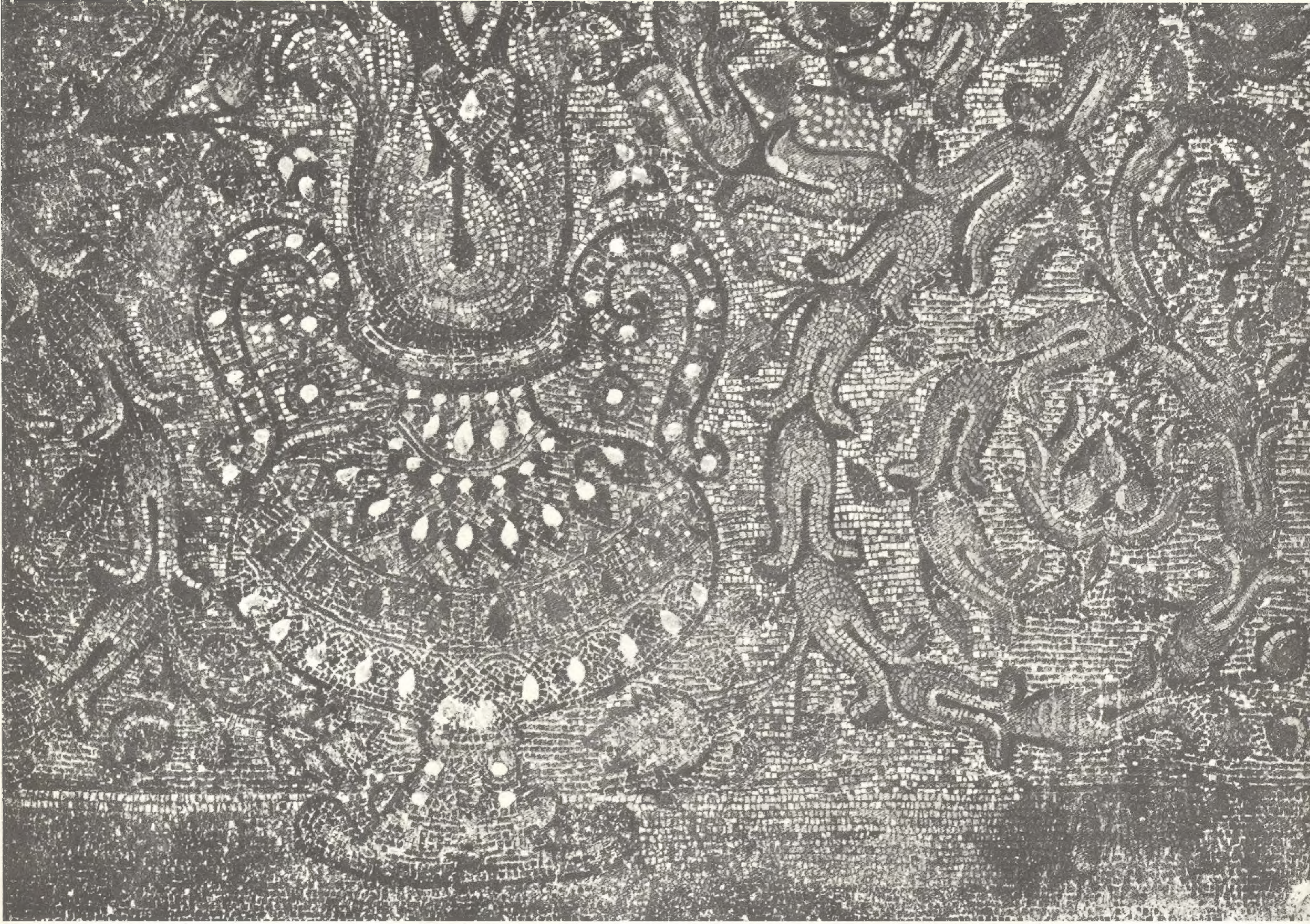
ان اولى المهمات التي سنضعها على عاتقنا في هذه الدراسة تستهدف ان نوضح ان الفن العربي يعكس جماليا المسلمات الاساسية التي قدمتها الحضارة العربية الاسلامية ، ويقدم لنا عبر نتاجات فنية غايات جمالية لها ارتباط عميق بتطور المجتمع ، والفن وسيلة اجتماعية لجأ اليها الفنان ليعكس عبرها الفكر والحياة كلها ، عبر الابداع مهما اختلفت مظاهره ، سواء كان ذلك عمارة او رسما ، زخرفة او خطا ، فنونا تطبيقية او ديكورات داخلية .



قبة الصخرة في القدس (٦٩١م)
ويبرز فيها الفاز مع الزخارف
ويعكس الصياغة الجديدة
للفنيساء التي قدمها
الفن العربي .

او كان زخرفة ، او تصويرا بالالوان ، قد يجعل المشاهد يظن أن تغييرا اساسيا لم يحدث ، وهذا يكشف لنا خطأ النقاد الذين ذهبوا الى ان الفن العربي قد اخذ عناصره من الفنون السابقة ولم يقدم ابداعا ، لانهم تصوروا ان الابداع يعني الالفاء للماضي كله ، او التحول عنه جذريا ، مع ان الابداع هو تحويل المضمون ، وتبديل الغاية ، نحو اهداف جديدة وضعها المجتمع نصب عينيه ، وليس تبديلا (شكليا) كما رأى بعض النقاد ، ولا يمكن أن يكون استخدام بعض المباني القديمة لأغراض جديدة ، دلالة على عدم تعديل في الغاية ، لان العمارة حسب مفهومنا المعاصر هي في (الوظيفة) المرتبطة بنظرة جمالية وبمفهوم اجتماعي

وهذا الفن محصلة للفنون السابقة للإسلام ، وتوجيه لها ، ليقدم الفنان عبرها القيم التي الح عليها العرب في رسالتهم ، وقد ابتكر الفنان الصيغ الفنية الملائمة ، والشاملة لكل المنتجات والمنشآت ، وسخر ذلك كله لتقديم تصور شامل للحياة يرتبط بالقيم المختلفة والجديدة ، ولهذا فقد لجأ الفنان الى تعديلات شتى على العمارة والفنون السابقة كي يجعلها ملائمة للقيم الجديدة ، ولم يرفض الماضي الذي ورثه عن الفنون السابقة ، ولم يبدله جميعه اطلاقا ، بل عدل فيه وبذل المضمون الذي اعطى لهذه الفنون معاني جديدة تتفق مع ما يريد ، وان عدم وعي ذلك التبديل في المضمون الاساسي لاي عمل فني ، سواء كان عمارة



القدس قبة الصخرة... إن فسيفساء قبة الصخرة قد خضعت للتأثيرات البيزنطية والساسانية إلى الصيغ الجديدة للحياة العربية الجديدة ، وقد برزت بوصفها الحركة التي ابتكرها العرب بواسطة الأرابيسك واستخدام الزخارف النباتية والهندسية .

لم يفهم فهمها صحيحا ، لاعتبارات عديدة لعل أهمها أن هذا الفن قدم لنا صياغات جديدة للمضمون الفني في العمل تختلف عن الشائع ، وقدم لنا رؤية جمالية لها ظروفها الخاصة المرتبطة بالواقع العربي ، ولها علاقاتها الأكيدة مع الفترة التي التقى الفن العربي فيها بالفن الأوروبي ، وما نتج عن هذا الاحتكاك من تحديدات للفن العربي على أنه فن (زخرفي) ، وخيالي بعيد عن الواقع ، ولهذا لا يمكن أن يلتقي القيم الفنية التي استقاها الفن الأوروبي من الفكر اليوناني ، ومن المفاهيم التي رسخها عصر النهضة الأوروبي وانتقلت إلى النقد الفني ، وهكذا أصبح الفن العربي عند كثير من النقاد فنا زخرفيا بعيدا عن الحياة ، صوفيا له معانيه

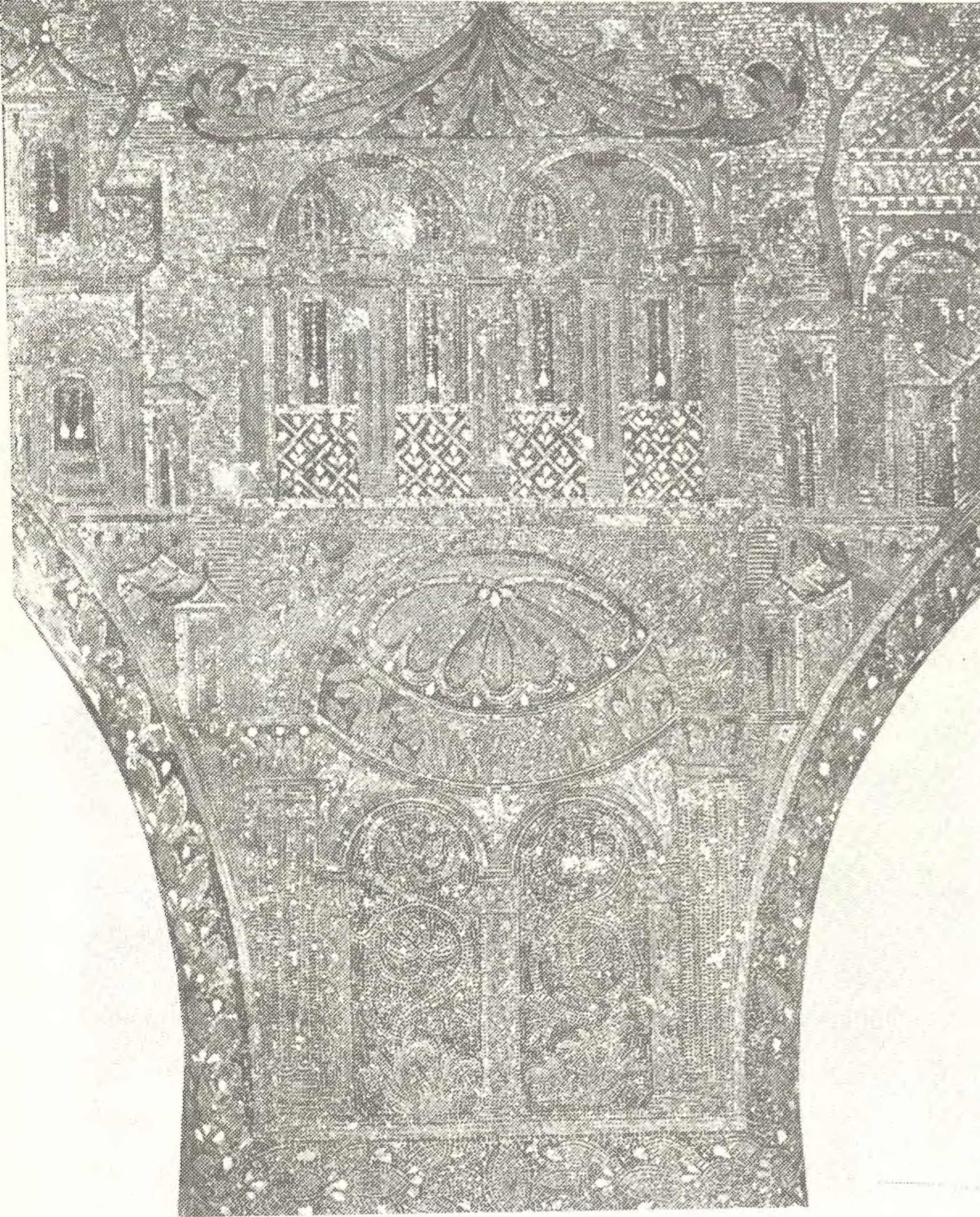
جديد نعطيها لها ، وليست العمارة حجارة نضعها فوق بعضها لنشيد بناء ، وهكذا لم يستطع كثيرون أن يفهموا أن تبديل المضمون الأساسي لأي عمارة أو شكل يكمن في تبديل مهمته الاجتماعية ووظيفته ضمن الحياة اليومية .

وهذا التحديد الأساسي لمهمة الفن العربي ، على أنه تعبير فني واجتماعي عن الرسالة الجديدة التي يحملها العرب ، وصياغة لهذه الرسالة ضمن الإنتاج حضاري ، قد جعلت الكثيرين - ممن تعرفوا على الفن ولم يفهموا واقع العرب وغاياتهم ، واساليبهم المختلفة للتعبير عن أنفسهم - قاصرين عن فهم غايات هذا الفن وأهدافه . لهذا نريد أن نؤكد هنا على أن الفن العربي

الغامضة ، ولم يستطيعوا فهم اهدافه ، ولم يدركوا معانيه ، ولهذا ربطوا بينه وبين الزخرفة وحدها ، وارجعوا كل فن صحيح الى التصوير الذي يحمل المضمون الانساني وحده ، كما ارجعوا كل تصوير عربي الى الحضارات السابقة واللاحقة ، وهكذا اسيء فهم الفن العربي مرتين ، مرة حين تحول الى (زخرفة) واقتصر عليها ، ومرة اخرى حين حاول النقاد ارجاع كل تصوير الى شعوب اخرى ، غير عربية ، وهكذا حاولوا اقناعنا بأن تراثنا كله زخارف وتجريد ، وعلينا ان نبقي ضمن هذا التراث الزخرفي اذا اردنا الحفاظ على تراثنا ، واكدوا على قضية تحريم التصوير ، وربطوها بلجوء الفنان الى الزخرفة ، وتوصلوا الى غاية مؤداها ان تراثنا جميعه هو « هذه الصياغات الشكلية » التي ترتبط بالتجريد الاوربي وحده ، واقنعوا بعض العرب بهذا النقد ، فجاراهم كثيرون من الفنانين والنقاد في دعواهم هذه ، على وعي أو بدون وعي ، وحاولوا ان يضعوا في كثير من البحوث والدراسات ما يتلاءم مع هذا المنطق ، وما يتفق معه كي يصلوا الى غاية اساسية وهي ان ابداع العرب لم يبرز الا في شكل من اشكال الابداع الزخرفي ، وهذا التعبير الزخرفي الذي يعكس دقة متناهية وهندسية معجزة ، يتقارب مع اتجاهات الفن التجريدي الحديثة ، ولهذا فالعرب هم السباقون في مجال التجريد ، وعليهم ان يتجهوا بفنهم المعاصر هذه الوجهة اذا ارادوا الاستمرار في تقديم فن متميز ، وتناسى هؤلاء النقاد ان التراث العربي كان حافلا بمختلف اشكال التعبير الفنية ، فيه الزخرفة المجردة والتصوير الملون ، وفيه التداخل بين الزخرفة والتصوير ، ولكل شكل من اشكال التعبير الفني صيغة تتلاءم مع ظروف محددة ، ومع مكان معين ، ولهذا ما يرسم في كتاب او في مخطوط قديم يتلاءم تقنيا مع هذا الكتاب ، وما يقدم على جدار في حمام يختلف بالضرورة عما يقدم ضمن قصر او جامع ، لكن ثمة رغبة عارمة لخلق وحدة في الاسلوب الفني بين كل النتاج تعطي لهذا الفن شخصية متميزة لها حضورها مهما اختلفت الاقطار وتباينت ، ومهما اختلفت التقنيات وتبدلت ، ومهما تباينت العصور والظروف ، وهو ما يمكن ان نطلق عليه محاولة للوصول الى شخصية لها وجودها وحضورها ولها قدرتها على الاستمرار والتلاؤم مع كل الحاجات الفعلية التي يتطلبها المجتمع ويسعى اليها ، ولها قدرتها على التلاؤم مع كل الظروف ، ولهذا يبدو لنا ان خلق هذه الشخصية الموحدة للفن ، ليست عملية سهلة بل هي شاقة ، وذلك لتعدد اهداف الفن وتبدلاته ، واختلاف الظروف بين مختلف الاقطار ..

* * *

ولقد برزت أهمية (التصوير العربي) قبل عدة اعوام ، حين صدر كتاب (التصوير العربي) للكاتب المعروف (رشارد اتنفهاوسن) ، وقدم مجموعة من التجارب الفنية التي اخذها من الرسوم الجدارية ، والكتب ، وقدمه على انه تصوير وليس زخرفة ، واكد هذا الكتاب على وجود (فن عربي) له خصائصه الفنية وله بداياته وابداعاته ، فكانت تلك المفاجأة غريبة على الباحثين ، ورسخت فكرة اساسية وهي ان العرب قد ابدعوا التصوير الفني الخاص بهم ، ولم يقتصروا على الزخرفة ، وقد اقترن هذا الفن مع كل حاجات المجتمع المعاصر للفنان ، وله اسلوبه الفني الذي يعكس القيم التشكيلية المعاصرة ، وله وجوده الواضح ، وهو يتلاءم مع كل الصيغ الفنية التي نشأت ضمن



دمشق : الجامع الأموي الفسيفساء (٧١٥) م

لقد استخدم في فسيفساء الجامع الأموي

اكثر من (٢٩) لوناً مختلفاً . وهي تشمل (٣)

درجات من الأخضر واربعة درجات من الازرق

والذهبي وثلاث درجات من الفضي .



الرسوم الجدارية في قصر الحير الغربي - المتحف الوطني - دمشق (٧٣٠) م

وقد اكد الكاتب على اهمية (التصوير العربي) في التراث الاسلامي ، ولكننا لانلبث ان نفاجأ بأن غاية الكتاب ان يثبت لنا ان كل هذا التصوير العربي ليس واقعيا بالمعنى الدقيق للكلمة ، لانه يستخدم الارابيسك والبعد اللولبي ، ويؤكد على ان التصوير العربي ، حين استخدم الاشخاص ، ودخل في مجال الفن التشخيصي لم يكن واقعيا ، ولا يتماشى ما قدمه هذا الفنان مع التجارب الواقعية للفن بمفهومها الاوربي والمعروفة على أنها تقدم صياغة تحترم الشكل الواقعي للفن المؤلف لدى مدارس الفن الاوربي في القرن التاسع عشر .

وهو يؤكد على ان الفنان العربي في تجاربه قدم لنا شكلا من التعبير لا يمكن ان يكون واقعيا ، وهو يتفق مع الفن الحديث في سعيه الى تقديم علاقة خطوط واللوان فقط دمجت معا وانسجمت ، وذلك ضمن الهدف الاساسي للعمل الفني ، وهو (الصياغة) التي يمكن ان نعرفها على انها (علاقة خطوط واللوان دمجت) بكيفية محددة .

وهنا فلاحظ - مرة اخرى - ان ثمة محاولات مختلفة تبذل لابعاد فننا العربي عن الواقع العربي ، وربطه بشكلية محددة ، تحور معانيه ، وتعطي لبعض ميزاته الهامة كالارابيسك وغيرها من الصيغ الفنية التي ابتكرها الفنانون معاني مثالية وتعابير روحانية مفرقة في البعد عن الواقع ، وتؤكد هذه المدلولات عن طريق المنظور اللولبي ، الذي توصل اليه .

الحضارة العربية ، فهو يطور فن التصوير باللوان ليتلاءم مع حاجات فعلية للمجتمع العربي ، اذ ان من المعروف ان الفن العربي قد تمثل في زخارف وكتابات ومناظر ملونة في المساجد ، وكتابات على الجدران في البيوت مع رسوم متنوعة ، وقد اقتصر على الزخارف والكتابات في المصاحف ، لكنه كان تصويرا ملونا تسجيليا احيانا في الكتب العلمية كما نراه في كتب الصيدلة والعقاقير ، ووصل الى اكثر اشكال التطور في التعبير الفني في كتب الادب المشهورة ، وحين ارتبط بالادب والقصص ، ولهذا رأينا الرسوم المختلفة تجميل الكتب والمخطوطات ، والعناية تبذل لتصوير ماورد في هذه الكتب من قصص ، وذلك عن طريق كبار الفنانين التشكيليين امثال (محمد بن يحيى الواسطي) الذي حقق في رسومه لمقامات الحريري اكبر ابداع تشكيلي عرفناه في تراثنا العربي .

* * *

ولم تتوقف حركة عدم الوعي للتراثنا العربي عند هذه الحدود التي تجاوزها النقد الاوربي المعاصر في كثير من الدراسات ، اذ نفاجأ بدراسة يقدمها الناقد المعروف (الكسندر بابا دوبرولس) عن (الفن الاسلامي) ، يعتبر من اهم الكتب التي صدرت في الاعوام الماضية ، لمبذله المؤلف من جهد في جمع مادته وتحليلها وتقديمها ،



قصير عمرا - امرأة في الحمام ، تصوير جداري
وبرز فيها عملية التغير الفني عن الجمال اللاتوي
كما يتصوره العرب ، انه يحاكي العاريات الجدارية في
عصر النهضة ، لكنه يعكس العرب وتصوراتهم للجمال
ان الفن يتلاقى مع المفاهيم العربية بوصفها

ولقد ساعد على عدم فهم تراثنا العربي في التصوير، ما قدمه لنا بعض الفنانين المستشرقين من فهم خاص لتراثنا الفني، ومن رؤية بعيدة عن الحقيقة أحيانا، ذلك لأن حركة الاستشراق التي قدمت للاوربيين شيئا من حياتنا ومن أساليب التعبير المتبعة عندنا قد ساعدت على تصور أن (الشرق العربي) يقدم لاوروبا حلا روحانيا - كذا - لمعالجة أزمة اختناق لحضارة مادية غارقة في مشاكلها، ولم تقدم هذه الحلول على أنها محاولة للفنان الاوربي لتجاوز نفسه، وقبوده الشكلية التي ربطته بالفن اليوناني وبعصر النهضة، وحصرته ضمن صياغات جعلت التعبير الفني مؤطرا، وحين اكتشف الفنان الاوربي ان وسائل التعبير الفني متعددة لدى الشعوب الاخرى، استطاع ان يفهم ان بإمكانه الوصول الى الواقعية عبر مختلف الصيغ الفنية، وبالتالي لا تتعارض الواقعية مع اشكال التعبير اللااوربية، وذلك لان الواقعية ليست شكلا مؤطرا، وصياغة جامدة للواقع، بل ارتباطا بالواقع مهما تبدل واختلف الصياغات، ويمكن ان يكون الفنان المكسيكي أو الياباني معبرا عن واقعه الاجتماعي والسياسي بلغة فنية مختلفة عن الواقعية التسجيلية الحرفية، وبالتالي أصبحت للواقعية معانيها المتجددة الحركية، بعيدا عن المعاني الجامدة السكونية، التي ارتبطت بمرحلة معينة في القرن التاسع عشر في اوروبا، حين كانت المادية تفرض عتالة المادية وسكونها، وتحرر الفكر نهائيا من تلك المفاهيم، وهكذا أصبح الواقع يتحرك ويتجدد، وأصبح الفنان يفهم الفن على أنه ارتباط عميق بالواقع وبأقصى اشكال التعبير حرية، وبأكثر الاشكال حوارا مع هذا الواقع.

وهكذا يمكن ان نفهم كيف يعبر (فن الواسطي) عن الواقع بلغة فنية خاصة لها مقوماتها الفنية الجديدة، وكيف يبدع في تقديم هذا الواقع، لانه حين يعكس لنا في احدى رسومه للمقامات (قرية) معينة بكل تفاصيل حياة ابنائها، في المقامة (الثالثة والاربعين)، نحن امام المسجد والسوق والحيوانات وامام تقاليد وعادات القرية في زمنه، من زراعة وغزل صوف والبسة مختلفة، مع ان القصة التي يقدمها لنا لا تحوي هذه التفاصيل، ولا تبدو هامة، ولهذا نحس بأنه يقدم لنا الاطار الاجتماعي والاقتصادي للقصة المروية فهو يقدم لنا مشهدا بانوراميا لقرية كاملة، ولهذا نقول عن هذا العمل الفني على انه شهادة حية على عصر الواسطي وما فيه، وعن طريق لغة تشكيلية واقعية تماما، رغم بعض التحويرات التي اجراها، وكان الهدف الاساسي لها ان يربط بين الاشخاص في المقدمة وبين المشهد الخلفي بلوحة متكاملة، وبالتالي نصل الى القدرة على السيطرة على تكوين اللوحة، وعلى تحقيق وحدة العمل

الفني، عبر مضمون يتجلى في التعبير عن واقع عصره وما فيه، وهذه هي قمة الواقعية، كما نفهمها، لان الواقعية ليست شكلا بل ارتباطا بالواقع.

وفي مشهد آخر للواسطي في مقامة اخرى يقدم لنا مشهد سفينة من ذلك العصر بكل تفاصيلها، وبالإضافة الى المشهد العلمي الدقيق التسجيلي، نرى بعض امور هامة، لعل اهمها الوجوه التي تعمل داخل السفينة وتسيرها، لقد قطع الفنان جانبا من السفينة ليبرز لنا هذه الوجوه، ويعطينا فكرة عن العمال الذين يقومون بتسيير السفينة، وهذا ليس صدفة من الصدفة، بل هو حقيقة هامة تكشف عن مدى الوعي الذي يتمتع به فنان من ذلك العصر، اذ لا يمكن ان تتم عملية رسم السفينة دون ابراز لعمالها البحارة الذين يمثلون القوة العاملة الانسانية داخلها.

وهنا نراه يلجأ في بعض الاحيان الى تضخيم الاشخاص او اعطاء بعضهم نسبا اكبر من الحقيقة، لو قارناهم بالسفينة لهذا نحس بان اي تعديل للواقع او تحريف، له هدفه الانساني أو الاجتماعي، وليست الغاية شكلية كما يظن بعد النقاد، وذلك لانه كان قادرا على تجاهل العمال الذين يسرون السفينة، وكان قادرا على محاكاة المظاهر الخارجية للمركب، ولو قام بذلك بواقعية لتبدل هدف العمل الفني الذي يبدو لنا على انه مترابط بغايته، ليحقق الغرض الاساسي الذي يقدم لنا، ولا يخدم الصيغة الروحانية المثالية وحدها، ولا يسعى الفنان الى الوصول الى كيفية شكلية كما تصور بعض الدارسين.

وهكذا نستطيع ان ندرك كيف ابتعد النقد عن وعي اهمية ما قدمه الفن العربي، وكيف فهم هذا الفن فهما خاطئا في كل الظروف، سواء كان ذلك نتيجة دراسة للنماذج، او عند الفنانين الاوربيين، الذين تحرروا من القيود الاكاديمية، وارادوا لغة فنية جديدة للتعبير عن مضمون انساني، وهكذا يمكن ان نفهم (دولاكروا) أو (ماتيس) أو (بول كلي) أو غيرهم من المستشرقين، او كانت عند بعض الدارسين الذين لم يدركوا مدى تداخل الفن مع الحياة في التراث التشكيلي العربي.

وهذا يؤكد لنا شيئا اساسيا طرحه الفن العربي في التصوير، وفي كل النتاجات الحضارية التي قدمها، انه يقدم لنا فنا مرتبطا بالحياة اليومية، فهو تجميل للاشياء لتصبح مقبولة، وتطبيق عملي يرتبط بالحاجيات، فلا فن بلا فائدة، ولا نفع، وكل اداة نستخدمها يجب ان تكون مزخرفة ومزينة، لهذا فالفن له طابعه الاجتماعي الحياتي الذي يصل الى الجميع، ويستهدف ان يتنوع جماله للجميع بلا استثناء، ولهذا يشمل هدفه جميع الاشياء والناس، ولهذا فهو يضفي على

الحياة جمالا وبهجة ، وعلى المشاهد ان يرى ما يملأ العين سحرا وجمالا اينما تطلع ، سواء كان ذلك في المسجد او البيت ، على الآنية او على الكتاب ، وقد نظم الفنانون ذلك وفق تصورات عقلانية احيانا ، مغرفة في التداخل الهندسي والرياضي احيانا اخرى ، وهذا التجميل للحياتي واليومي قابل للوصول الناس على اختلاف انماط تذوقهم ومدى معارفهم وفهمهم ، وذلك لان ثمة صيغة فنية وجمالية قد لجأ اليها الفنان ليقدم لنا عبرها بعض المفاهيم الاساسية التي قدمتها الحضارة العربية في مجال الفكر والفلسفة والدين .

ويمكن ان نفحص هذه الصيغة الفنية الجمالية التي قدمها لنا الفن العربي في مجال الزخرفة او التصوير او العمارة ، بقولنا انها « الارابيسك » او الرقش او الحركة اللامتناهية ، التي تقدمها لنا علاقة الخط بالاشياء . والحركة الصاعدة لهذا الخط ، ولا يمكن ان نعطي فكرة عن اهمية هذه الصيغة مالم ندرس (الارابيسك) ومفهومه المعقد . واختلاف الدارسين حول معانيه . وبالتالي لا بد لنا من ان ندخل الى صميم تجربة الفن العربي لنحللها . ونقدم اهم ما قدمته من انجازات للفن العالمي .

الارابيسك

ولنتساءل : ماذا تعني كلمة ارابيسك ؟! لقد اعتاد عدد من نقاد الفن على تفسير كلمة ارابيسك على انها شكل من (التوريق) ، ولقد فسرها بعضهم على انها « حسن استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجاذبة متلامسة متهامسة » ، وهكذا يستقي الفنان من الطبيعة عناصره الاولى ثم ينضم الخيال الى الاحساس بالتناسب الهندسي ليتكون الشكل الهندسي الزخرفي ، وقد اراد منها آخرون صيغة هندسية : « تبدأ من اشكال هندسية كالربع والمثلث والمخمس ، ثم تتضاعف وتتشابهل لكي يستخرج منها الاشكال التي لا حصر لها من الخيط العربي » .

« وقد نصل اذا تكامل النسيج الى مساحات مختلفة ملونة من الاحجار والاصبغة ، او التنزيل الخشبي والصدفي والمعدني ، فان هذه الاشكال تأخذ معنى متميزا ، فالمثلث والمعين والمربع بل والاشكال المسننة والمحلزنة والمضلعة تتعاطف مع بعضها ضمن نظام كوني رائع ، وضمن تناسق لوني ساحر ، فترفع العمل الفني الى مصاف ابداعية راقية تدعمها القيم القدسية التي حفزت الفنان على الاستيحاء » .

وهنا نود ان نقول بأن كلمة (ارابيسك) لا تقتصر على هذه المعاني التي اوردناها هنا وذلك لان لهذه الكلمة أكثر من معنى ، حسب التفسيرات النقدية لها عبر العصور المختلفة ، والظروف المتباينة ، ان كلمة

(ارابيسك) تعني كل صياغة فنية تعتمد على جدلية معينة في الاشياء ، التي نراها ، وعلى حركية بين هذه الاشياء ، تجعلنا نرى في العلاقات ما هو جدلي ، فاذا كانت في الخطوط وحركتها دلت على لا نهائية الخط المتحرك واستمراره عبر الاشكال والاشخاص وحركتها ، وهكذا نرى (الارابيسك) في تداخل حركة الخطوط عند (روبنز) ، ونراها في السستين عند (ميكلا نجلو) حين يصور آدم وهو يتلقى الحياة ، كحركة جدلية بين شخصين وانتقال من شخص لآخر ، وفق مفهوم تجسيد الحركة وانتقالها في عصر النهضة . ولقد تطور مفهومها المعاصر فأصبحت حركة جدلية بين آونين في لوحة ، وعلاقة بينهما تجعلك تنتقل من لون لآخر وقد تتجاوز هذه الحركة اللامتناهية دورها في الخط واللون وبين الاشخاص ، لتصبح علاقة جدلية بين كتل في لوحة ، وتداخل بينهما وانتقال ، وكذلك قد تكون في علاقة بين بقعة لونية رمادية وأخرى سوداء أو بيضاء تتداخل فيما بينها ، وتستدعي احدها الاخرى في قطعة حفر لا لون فيها ، بل تعتمد على الدرجات الضوئية التي ينظمها الحفار ليبر من خلالها .

واذا عرفنا هذا المعنى التشكيلي المعاصر للارابيسك وحللناه على أنه عملية جدلية بين خط يتحرك بلانهاية ، وعلاقة بين لون او بقعة او كتلة او درجات ضوء ، نستطيع ان نقول بأن اهم تجارب التصوير الحديثة التي ابتعدت عن الفن التقليدي الاوربي قد لجأت الى حركة جديدة لتساعد على تطوير تكوينات حديثة للوحاتها بعيدة عن التكوين الهرمي الكلاسيكي ،



خربة المفجر - الأردن - حيوانات وأشجار - فسيفساء

فالزخرفة العربية تسعى الى التأكيد على ما هو (مطلق) عن طريق تكرار لشكل حسي ونسبي ، ونصل عبر ذلك الى علاقات هندسية محيرة بتداخلها ، وتدلنا على السرمدي اللامتناهي وان الوصول الى الصيغة المحيرة التي تمثل المطلق أو المثل الاعلى الجمالي ، يتم عن طريق هندسي أو نباتي ، يتكرر بايقاع موسيقي رتيب ، ويعكس تصورات جمالية تدل على أن اللامتناهي أو السر خفي في الاشياء يقترب بذهننا بصفات مجردة لفكرة تجمع ما هو بسيط بساطة مطلقة ، وما هو معقد تماما ، والانتقال مستمر بينهما للانهائية ، وان امكانات الفرد الذاتية ، هي التي توصله الى فهم سر اللفظ الذي يقدم له ، حين يكون قادرا على الفهم ، فان كان من عامة الناس فهو يبقى حسيا في فهمه للجمال ، وان كان من الخاصة فهو يرى ما هو أبعد ، ولكنه ان كان من خاصة الخاصة ، فان الجمال المطلق هو الذي يراه ، وهكذا تتوضح لنا علاقة الحسي بالمطلق الجدلية ، وطريقة الصعود بالتدرج لادراك الجمال ، بمعناه الحقيقي ، كمثل أعلى هندسي عقلاني نصل اليه بصياغة ما هو حسي وتنظيمه .

ونستطيع أن نستشهد هنا بكلمات (الفزالي) في كتابه (احياء علوم الدين) لنوضح الفكرة اذ يقول :
 - « ان الجمال ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس ، والى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ، ونور البصيرة » .
 ويقول (الفزالي) في مقطع اخر من نفس الكتاب :
 - « فمن رأى حسن نقش النقاش ، وبناء البناء انكشفت له من هذه الافعال صفاتها الجميلة الباطنة ، التي يرجع حاملها الى العلم والقدرة » .

لكن الجمال الحسي الذي يراه الناس كلهم له أهمية كبيرة ، ونعتمد عليه كثيرا لان هذا الجمال فيه راحة للفكر وفيه متعة للعين ، وفيه شفاء للناس احيانا كما يقول (محمد بن زكريا الرازي) :

- « ان الصور الجميلة اذا جمعت الى صورتها حسن الاصباغ المألوفة من الاصفر والاحمر والاخضر والابيض مع ضبط نسبة المقادير ، فانها تشفي الاخلط السماوية ، وتزيل الهموم الملازمة لنفس الانسان ، وتزيل الكدورة عن الارواح ، لان النفس تلتف ، وتشرف بالنظر الى هذه الصور فيتحلل مافيها من الكدورة » .
 بوهذا التعبير يقارب الى حد بعيد ما كان (ماتييس) يقوله عن الفن :

- « ان الفن يجب ان يكون للعامل المجهود عضليا مثل المقعد المريح بعد التعب » .

وهكذا نستطيع ان ندرك مدى أهمية جمال الحس في الراحة البصرية والنفسية ، ومدى أهمية جمال العقل في الراحة التي يشعر بها من يريد الوصول الى



لأقستان من قصر الجوسق - سامراء - العراق
 تبدو ان كاملتي الملبس كأنهما تتحركان
 أحدهما نحو الأخرى وتمسكان في أيديهما
 المتقاطعات بكأسين تصبان فيهما الخمر من وعائين يظهران
 خلف رأسيهما .

واستخدمت في كثير من الاحيان (الارابيسك) ، كحركة في الخط واللون والبقعة والكتلة ، وتوصلت الى مفاهيم جديدة للارابيسك ساعدها على تطوير التعبير .
 وهذه المفاهيم الحديثة التي نراها في الزخرفة وفي التصوير العربي ، وفي العمارة ، تقدم لنا صيغة من التعبير الجدلي يوفق فيه بين عالمين يعيش الانسان فيهما (عالم الحس) و (عالم المطلق) ، فهو ينظم الاشياء الخارجية على شكل جميل حسيًا ليرضي عالم الحس ، وهو بتنظيمه لهذا العالم الحسي يرتبط بالمطلق ولهذا فالجدل قائم ومستمر بين العالمين ، ويمكن اعتبار عالم المطلق الغاية التي يسعى اليها الانسان ، لكنه لا يمكن من الوصول اليه بدون تنظيم للاشياء الحسية ، وبجدل معين وبجهد حتى يدرك اللامتناهي ، ولهذا يعبر الفنان عن المطلق بالحسي ، ويصل الى التنظيم الكامل للاشكال والمرئيات التي تختفي وراءها اللامرئيات .



رسوم من كتاب الاغاني
لاني المرح الاصفهاني - الموصل
١٢١٨ - ١٢١٩ - مكتبة استانبول

والخطية المتشابكة ، والحركة بين ارجل الجمال ،
فالمشهد المطلوب رسمه هو عبارة عن مشهد مجموعة
من (الجمال) يمكن تسجيلها ببساطة لكن (الواسطي)
حول المشهد الى عمل فني هام ، لجأ الى مساحات
متدرجة الاضاءة ، ولوّن هذه المساحات ، بألوان
فاتحة متقاربة موزعة ببراعة ، بحيث تنتقل العين تلقائياً
من جمل لآخر بحركة واضحة ، وهكذا اعتمد على
الاضاءة الداخلية المنبثقة من داخل الاشكال ، وأضاف

أعماق أبعد مما هو حسي .

x x x

ولم يقتصر استخدام (الارابيسك) على الزخارف ،
حتى نقول بأن المفهوم التقليدي لمعنى الارابيسك هو
الاساس بل ان (الواسطي) لجأ الى الارابيسك في كثير
من رسومه الفنية ، ويمكن ان نسوق لوحة (قافلة
الجمال) كنموذج على حسن استخدام العلاقات اللونية

الى حركة خارجية تتجلى في تشابك الرؤوس والارجل وتداخلها بجدلية ، ونظم اللون والبقة ، وساعدت حركة الرؤوس وتبدلها قد ساعدت على اعطاء المشهد حيوية ، نحن قادرون على اكتشاف تباين جزئي بين جمل وآخر بين مساحة وأخرى ، ونلمس انتقالا لعين الناظر من جمل لآخر بحيث نرى أن الايقاع الموسيقي بين الحظ والبقة وحركة الاشكال ، فكأننا أمام جمل واحد يتحرك بلا نهائية ، ورغم أن الجمال واقفة ، وهكذا نحس كيف خلق لنا جدلية بين الحركة والوقوف وأعطى هذه الجدلية للمادة الحية ، بل أعطاها الاشياء، والزهور في بعض الاحيان ، وهكذا يمكن أن نفهم كيف أمكن التعبير عن مفهوم الاراباسك عبر التصوير بصياغة متميزة وأوصل هذا التعبير الى صياغات حديثة لجأ اليها الفنانون المعاصرون ، أمثال الفنانين المستقبليين الذين أعطوا مفهوما جدليا للحركة التي تحولت الى تكرار لمشاهد متتابعة الزمن .

وهذه الميزات الهامة التي قدمها لنا التصوير العربي والزخرفة تقودنا الى شرح ميزة هامة اتصف بها الفن العربي ، وعبر بها عن فكرة هامة ، فالمحاولات لايجاد حركة وصلة بين المتناهي واللامتناهي ، بين العميق والقريب ، وبين الظاهر من السكون والحركة الباطنة العميقة ، يوصلنا الى مفهوم اساسي الا وهو (التوحيد) او البحث عن الصيغ التي تدمج بين عنصرين وشكلين في تشكيل واحد ، وفكرة (الوحدانية) تمثل جوهر التفكير العربي ، فالفكر العربي لم يميز بين العقل والنقل ، بين ارسطو وأفلاطون ، بين ما أتت به الكتب السماوية ، ومادعت اليه القوانين الارضية ، فالدين تنظيم لعالم الحياة والروح ، والشريعة تتفق والحكمة ، وما كان بالامكان تصور تعدد في الحقيقة وتباين فيها ، ولهذا فالجمال واحد رغم تعدد مظاهره، والخلاف الظاهرين الحقائق يتطلب ضرورة جمع الخلاف او تأويل ما يختلف كي يتفق ، وبالتالي هناك حقائق تبرز وتظهر للوهلة الاولى انها مختلفة ، لكن التدقيق فيها ، والتمعن يوصلنا الى الوحدة التي تجمع .

واتجهت كل المحاولات الفكرية والفنية نحو هذا الهدف ، لهذا نرى الفن محاولة لايجاد وحدة جمالية تتغلل في الاشياء وتبرز حين ندل عليها ، وهي التي تجمع الجمال الحسي والمطلق بجدلية ، تجمع المادة والروح في وحدة متسقة ، والمثل الاعلى الجمالي يضم كل أشكال الجمال السابقة والحالية ، فهو رياضي يوناني وهندسي ومشخص وهو مطلق أبدي لا متناه في تعبيره ، يحور الواقع ليعطي المطلق ، ويستعير عناصر من الفن البيزنطي واليوناني والفارسي ، ليضفي عليها تصورا جماليا واحدا ، وبالتالي لم يكن بالامكان فهم التعدد ، وعدم امكان قبوله ، وهكذا يربط بين كل

العناصر المختلفة بوحدة حركية ، تجسدت في الاراباسك وفي الحركة الجدلية ، وهذا قد أدى الى أن الفن العربي قد اكتسب عدة سمات خاصة به نجملها فيما يلي :

أولا : عدم الخوف او التهيب من الاخذ من الحضارات السابقة له ودمج ذلك في وحدة معبرة عن الحضارة الجديدة: فلقد استخدم الفسيفساء والمنمنمات وأخذ البازيليكا اليونانية والكنيسة البيزنطية، وأضاف اليهما ليقدّم رؤيته الجديدة عبر عمائر معروفة، وهكذا اختلفت الاشكال التي استعارها في العمارة ، لكنه بما أضافه اليها أعطاها طابعه الخاص ، لهذا ترى اختلافا في كثير من العمائر والمساجد ، لكنك تحس بوجود روح واحدة تربطها مع بعض فهناك الحركة وهناك الاراباسك ، يضاف اليها الديكورات والتزيينات الداخلية ، والكتابات ، والتي تجعل للعمل وحدة رغم التباين ، وتحقق الصفة المميزة لهذه الحضارة .

ثانيا : لم يكن هذا الفن مثاليا ، يدعو الى رفض الحياة ، والى التخلي عن الحسي نهائيا ، بل كان يريد اقامة التوفيق بين الحياة الخارجية والداخلية ، ولهذا نظم الفنان زخارف حسية تصل الى المطلق ، وعبر بها عن هذه الصلة الجدلية بين ماهو يومي وما هو خالد ، وهو قد دعا الى الفن الذي يقدم المتعة البصرية ، ويزيل الكدورة ، ولهذا أقام وحدة بين الاشكال وانتقالا بين ما يرضي الحياة وما يرضي العالم الآخر ، ولقد مثل هذه العلاقة على شكل شديد الوضوح ، وهكذا ارتبط فن الحياة اليومية بالفن الديني ، جعل لكل حياة نظامها وكمالها ، وتشابكها مع الاخرى في جدل وارتقاء .

ثالثا : لم يكن الفن العربي بشريا يدعو الى المثل الاعلى الجمالي المطلق عن طريق الانسان ، واعطاء هذا الانسان أفضل الاشكال ، بل هو أخذ فكرة المطلق وجعلها حركية ، واحدة ، ينطلق هذا الوجود من الاشياء ، فهو في العلاقة بين المتناقضات الحسية واللاحسية ، وفي الجمال العضوي الذي يحمل النزعة الهندسية ، وهو في توافق وانسجام كل ما هو متناقض، ولهذا فقد خضع المثل الاعلى الكلاسيكي الى الحياة اليومية ، وارتفع الحسي بنظام هندسي ، وان أهمية هذا الجمال فيما يطرحه من تناسق وانسجام بين عناصر تبدو أنها غير منسجمة مبدئيا، لكن على الفنان والمهندس والمعمار والخطاط أن يقدم لنا هذه الانسجامات بين المتناقضات لتعيش في وحدة وتتألف في غنائية شعرية او موسيقية .

فالفنان يريد أن يدهشك في اسلوب ربطه العضوي بالهندسي ، وبين طريقة ادخال شكل ضمن حركة هندسية ، وهو يريد أن يطربك بهذه اللغة الفنية الموسيقية والحركية التي تؤدي دورا هاما في اعطاء

المشاهد متعة بصرية لا حدود لها ، ولهذا ترى نفسك امام رشاقة البناء نتيجة زخارفه وكتاباتهِ وتداخل عمائره مع ديكوراتهِ ، وتحس بأنك تساق بلا نهائية بين الاروقة المتداخلة والاعمدة المستمرة ، وتطل عليك في كل لحظة الطلاءات الجدارية التي كسيت بالمواد ، وتزينت بالكلمات ، وهكذا لاتحس بالكتلة والفراغ بقدر ما تحس بالرشاقة ، وتقف كأنك أمام لفة محيرة من العلاقات التي تكشف عن قدرة على التعبير عن دمج يأخذك معه الى عالم جديد من التوافقات والتناسقات التي تلعب الجزئيات الدور الاساسي فيها والتي تكشف عن مدى القدرة على خلق عالم جديد مزيج من عناصر بسيطة ، لكن قدرة التعبير فيها آسرة ، لان الفنان قد نسق كل شيء ضمن غاية وهدف اساسي ان يوصلك في نهاية المطاف الى شكل من اشكال الراحة ، وصيغة من صيغ الارتياح الهام والضروري ، والذي يمثل قدرة على جعل العين لا تمل من الرؤية ، لانها ترتاح ، وبالتالي ينتقل ذلك الاحساس الى النفس والجسد .

رابعا : ان مفهوم الوجدانية التي تحدثنا عنها قد جعلت كل شكل من أشكال التعبير ، سواء كان هندسة او تصويرا خطأ او زخرفة تحمل نفس الميزات وتسعى الى نفس الاهداف التي حددناها ، ولهذا نرى الزخارف تتداخل مع الكتابة والتصوير ، ونرى الزخرفة قد اصبحت تحمل المضمون حين ارتبطت بالتصوير ، ونرى كل وسيلة تعبير تتوافق مع الاخرى وتنسجم وتتداخل ولهذا اخذ كل شكل من الاشكال وكل صيغة اهداف وغايات الصيغة الاخرى ، ولكل فن ميزات الفن الاخر ، فالتصوير نجده في الكتب فهو الرسم التزييني والتسجيلي ، ولكنه يحمل القيم الاجتماعية ويقدم المضمون الانساني ، وتحيط به الكتابة والزخرفة وقد تجمله بعض الاضافات على النص ، وبعض الالوان والزخارف الجانبية ، وقد تساعد هذه الرسوم كلها على توضيح حقيقة ان عالم الكتاب او المخطوط يحملك الى الشكل الاقصى من الراحة ، حين تستمتع بما تشاهد من جمال وما تقرأ من افكار وما يساعدك على الوقوف امام العمل الفني على انه تناسق لمجموعة من العناصر قد صيغت بقدرة فنان مبدع ، وانسجمت كل عناصره بقدرة ، فهو ليس الزخرفة السقيمة التي لا تملك المضمون ، ولا الجمالية الفارغة التي لا تحمل الهدف ، بل تعاونت كل عناصر العمل لتقدم لك ذلك الهدف ، وهو دعوة الى القراءة ، او رحلة عالم الكتاب الذي يحمل الفكر والفن معا في وئام .

ونجد هذه (الوجدانية) او الجدلية في العلاقة بين الصياغة والمعنى في الخط العربي ، او بالاحرى في الكتابة ، التي تطورت منذ العهد الاموي لتأخذ صيغة محددة اكثر ليونة من اشكالها الاولى الاقرب لليبوسة ، والتي حققت من خلال ارتباطها بالكتاب والمخطوط ارقى اشكال التعبير ، بحيث توافقت مع كل زخرفة ، ومع كل عمارة تدخل في صميم التزيينات لتقدم لنا العبارات المختلفة ، وقد بلغت ارقى الاشكال في الصياغة البديعة التي نراها في زخارف المغرب والاندلس ، حين نجد كلمة (لا غالب الا الله) تتنوع وتتداخل وتغيب ضمن الزخارف وتظهر ، ونحس في كل الاحوال بأن العرب قد اعطوا للكتابة معاني تصويرية مختلفة ، فهي وسيلة زخرفية أحيانا ، وهي أيضا تحمل المعاني التي يريد الكاتب تقديمها للقارئ ، ولكن كل عبارة من العبارات وكل جملة من الجمل لها من القدرة على أن تكون (المعاني) و (الاشكال) معا في وجدانية متداخلة ، وهكذا لا يمكن ان نفصل بين المعنى والشكل ، فالكاتب لا يقف عند حدود تقديم الفكرة ، بل حولها بفنه الى صياغة معينة ، لها قواعدها الهندسية التي تقدم لنا التناسق المطلوب ولها جماليتها الزخرفية ضمن المساحة او الكتلة ، اذا كانت منحوتة وهي تحمل المفاهيم الغرافيكية اذا نظرنا اليها ضمن كتاب ، ولهذا اعطى الفنان والمزخرف للكلمات المكتوبة في كل المناسبات أهمية لاتقل عن الزخارف والرسوم ، وحاولوا ايجاد الاساليب المتنوعة للخطوط التي تنسجم مع كل الحاجات وهكذا تكونت بفضل ذلك أنواع الخطوط ، ومدارسه التي تكشف لنا دوما عن ميل واضح لتجميل كل شيء ، وربطه مع بعضه وخلق حركة بينه وبين مكان وجوده ، فالكتابة الزخرفية تنسجم مع الزخارف ، والكتابة في الكتب المخطوطة تختلف ، بل ان لكل نوع تداخلاته مع الفنون الاخرى ، وهكذا نحس بأن كل شيء يميل الى الارتباط مع الاخر ، وحتى لو لم تكن تدرك معنى الكلمات وما احتوته من معاني ونصائح ودعوة للخلق أو الحق ، فأنت تستمتع بوجودها على الجدار أو الكتاب أو الاناء ، وقد تتعقد فلا تفهمها للوهلة الاولى لكن تحس بأنها أيضا جمالا له معانيه الحسية التي ترتبط بجمال التناسق بين الاحرف التي اصبحت لها قواعد دقيقة ، ولكن يمكن ان يتوصل المشاهد الى ما هو عميق في هذه المعاني المتألفة مع حضور للعمل الفني ككل .

وهذا يكشف لنا عن مدى الارتباط بين اشكال الفنون مع الحياة ، ومع الحاجات المختلفة لها ، ومدى تنوع وسائل التعبير لتتلاءم مع كل الحاجيات ، ولتغطي كل الجوانب وتقدم للانسان لفة فنية لها مختلف



من كتاب كلية ودمنة - رسم في سورية القرن الرابع عشر الميلادي (بكتبة لوطنية في باريس)
 قد يصد الفنان الى التعبير عن الحركة عن طريق تكرار الشكل (الغراب)
 وعن طريق تبدل في حركته ، ها احساس بالاراسك يتوضح في
 هذا المشهد بوصف مام



الصياغات ، والاشكال ، ولها حضورها في كل المناسبات ولهذا لا يخلو اناء من زخرفة ، ولا يخاو من تجميل ، ولا جدار من كتابة أو رسم أو تلوين ، ويتناسق كل شكل مع الآخر حسب مكان وجوده ، وظروفه ، وهكذا تلتنقي التناقضات ، ويصيف الفنان على المكان حضورا فنيا خاصا ، له صيغة فنية هي (الاراسك) ، وله وسائل هي التصوير والزخرفة والحظ والتلوين والتذهيب ، وكل نوع نوع يبرز ضمن مكان أو ضمن محل مناسب ، فالفسيفساء في الجامع الاموي تمثل المنظر الجميل المزخرف ، وكذلك هي الحال في المسجد الأقصى ، ولكن قصور الخلفاء في البادية ، فهي تقدم لنا الرسوم الجدارية التي تحتوي على الاشخاص ، وتتداخل الزخارف والكتابات في كل الاحوال لتقدم لنا ما يلائم الاوضاع ، وهكذا نرى الرسوم التسجيلية في الكتب العلمية ، ونرى الابداع في الكتب الاخرى الادبية والفكرية ، ونحس بأن كل ذلك قد تم ربطه وتوحيده ضمن وحدة وتم تنسيقه ضمن اهداف شرحها .

لكن ذلك كله لا يمكن ان يجعلنا ننسى ان هذه الاشكال الفنية من التعبير التي عكست القيم الحضارية والفنية وعبرت عن المعاني ، قد بدأت تدخل في عصور انحطاط ، وفترات من الكبوة بعد الازدهار فابتعد الفن عن ان يكون ابداعا ، واصبح تقليدا ، ومحاكاة للمبدعين ، وتخلي المبدعون عن انتاجهم ليحل محلهم الاشخاص الذين ساروا بالفن نحو صياغة اكثر ارتباطا بالباروك ، واكثر ابتعادا عن التعبير الاصيل فانحطت الزخرفة ، وكذلك الخط وابتعد التصوير عن القيم الاجتماعية التي قدمها عمالقة ، وعن القيم الفنية التي عرفناها ، فأصبحت عبارة عن تشويه نراه في كثير من الرسوم المنتشرة ولا ابداع فيها ، وكثير من الزخارف التي لا تملك قدرة المبتكر الاول ، ولهذا نحس بأن هذه التناسقات قد ضعفت وغابت القدرة على الخلق ، فأصبحت مجدبة . ولهذا قلنا منذ البداية بأن علينا ان ندرك هذه الحقيقة حتى نفهم ان تراثنا الفني يملك ما هو اصيل متميز له جذوره الانسانية ، وفيه الكثير من الاشكال التي انحطت واصبحت لاتملك المقومات للحياة ، وان تجديد ما هو اصيل واعادة تقديمه للأجيال مهمة من اهم المهام ، لكن الشيء الذي يجب علينا ان نحرس عليه ونعتبره اساسا ومنطلقا هو قدرة العرب على تقديم فن قادر على تجميل كل مرافق الحياة بصياغة فنية وجمالية ، على الجدار والكتاب والانية والثوب ، ولعلنا نستطيع ان نعيد ربط الفن بالحياة المعاصرة ، عندها لا يخلو كتاب من رسم ، ولا منزل من لوحة ، ولا حاجة نستعملها من ذوق وحسن تنظيم وجمال .

من كتاب المواد الطبية لديسقوريدس
رسم شمال العراق (١٢٢٩) م استانبول
متحف (طوبقاني ساري) .

لقد تحول ديسقوريدس الروماني الى شخص
عربي واستبدل الكرسي غير الاسلامي
بمصطبة واطئة وبرزت الالوان الباهية
والدقة في رسم ملامح الوجه

خصوصية

التصوير العربي

لقد توزعت قنوات التصوير العربي على القصور والمساجد والحمامات والكتب ، محققة التماس الدائم بالناس ، أي أنها لم تأخذ بمبدأ الفصل بين العمل الفني والجدار ، المبدأ الذي ساد الفن الاوربي ، وهذه قضية هامة نطرحها في بداية بحثنا لأنها تشكل بداية التميز في الرؤية ، فقد أراد الفنان العربي الارتباط بالناس من خلال جدارياته ورسوماته ، في حين قامت البورجوازية الاوربية بفصل العمل الفني عن الجدار بوسيلها « الجديدة » - لوحة الحامل - التي تقتنى ، تباع وتشرى ، وتدخل سوق الاحتكارات والمزادات العلنية ، وقد يرى البعض ان ارتباط التصوير العربي بالجدران والكتب هو مسألة جمالية تزيينية ، بعيدة عن التعبير الفني وهذا ما طرحه البعض في كتاباتهم ، الا ان الشواهد الكثيرة الباقية الى الان تؤكد ان التصوير العربي على الجدران لم يكن في يوم من الايام مسألة جمالية خالصة ، لانه طرح عبر موضوعات متنوعة مختلف جوانب الحياة العربية وكان الانسان العام لا الخاص عنصره الاساسي فقدمه لنا في حياته اليومية بمنتهى الواقعية ، ففي رسومات قصير عمرا - مثلا - نجد مختلف الحرف اليدوية التي مارسها الصانع العربي من حدادة ونجارة وبناء وتقطيع الاحجار الى جانب موضوعات الصيد والاستحمام والعزف والرقص والرياضة ، وثمة رسومات تصور مراحل الحياة الثلاث واخرى تكشف عن الفتوحات العربية ، وهكذا نجد اننا امام تصوير يكشف عن حياة بكاملها وله قيمه التعبيرية والتشكيلية .

عندما نتحدث عن التصوير العربي في تراثنا الفني . فاننا نعني بالتحديد المعنى الدقيق لهذه العبارة « التصوير العربي » ، أي جملة خصائص تقنية وتشكيلية وتعبيرية متكاملة تميز بها التصوير العربي كخصوصية لامثيل لها . وهذا التصوير كغيره من الفنون الانسانية كانت له مرحلة بداية وتأثر وتطور حتى وصل الى تلك الخصوصية ، كما كان له ارتباطه الوثيق بالحياة العربية كجمالية وفلسفة ونظرة الى العالم ، بحيث يمكن ان نقرا في خطوطه والوانه وتكويناته صفحات مشرقة من تاريخنا العربي ، فجمالياته تقودنا عبر التحليل والدراسة والمقارنة الى الكشف عن علاقة العربي بالواقع في مرحلة حضارية امتدت في الزمان واتسعت في المكان ، وكان لها تأثيراتها العميقة في الحضارة الاوربية وعلى مختلف الصعد العلمية والفنية والادبية والاجتماعية ، وفي بحثنا في خصوصية التصوير العربي سنتناول بالتحليل ، بداياته ، تطوره ، سماته الفنية ، قنواته التقنية ، علاقته بالمجتمع العربي وارتباطه بالحياة على اوسع نطاق .



كتاب الحيوان للجاحظ - رسم في سوزلية في القرن الرابع عشر الميلادي
موجود في مكتبة ميلانو

رسومات قصر عمرا :

الرسوم الملونة والفسيفساء وأعمال الجص توحى بالفعل أن أسلوبا معيناً قد تمت ولادته ، ولقد شيدت التطورات اللاحقة على الأساس الذي أسس في هذه السنوات الأولى (٢) . فثمة علاقة « - مثلاً - جمالية وأسلوبية بين رسومات قصر عمرا وفسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموي » .

لكن ماذا عن هذه الرسومات ؟ ماهي الموضوعات التي طرحتها ؟ ماذا عن التقنية الخطية واللونية ؟ ماهي الخصائص الجمالية العربية التي يمكن أن نستشفها في أسلوب التعبير ؟ وبأية رؤية تحققت تلك الرسومات ؟ وما علاقتها بالحياة العربية والتطور الذي وصلت إليه ؟

لقد وقفنا على الكثير من الموضوعات الحياتية التي

هذا التقدم يقودنا - مباشرة - إلى رسومات قصر عمرا التي تمثل بدايات التصوير العربي وتكشف عن مرحلة فنية اعتبرها البعض حلقة وصل بين الفن العربي الذي تأثر بالفن البيزنطي وبين الفن العربي بشخصيته المتميزة (١) . وتعود رسومات قصر عمرا إلى عهد الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك « ٧٢٤ م - ٧٤٣ م » وهي موزعة على جدران الغرف والمداخل والقاعة الرئيسية ، وقد ظلت حتى فترة متأخرة ، مجهولة ، إلى أن تم كشف النقاب عنها وإزالة الغبار وآثار الدخان ، وعلى الرغم من ضياع معالم بعضها إلا أن القسم الكبير من هذه الرسومات مازال باقيا إلى الآن ، مما يؤكد التقنية العالية التي كان يتمتع بها المصور العربي منذ بداياته الأولى ، « وإن طبيعة



من كتاب كشف الأسرار
ابن غانم المقدسي
سورية - القرن الرابع عشر
المكتبة السليمانية - استانبول

حقائق تقنية تثير الدهشة ، وأخرى جمالية تكشف بالفعل عن خصوصية عربية ، فقد استخدمت في هذه الرسومات أكثر الألوان حرارة وبالتالي صعوبة ومشقة ، كما طرحت مختلف الدرجات اللونية ضمن اللون الواحد المركب ، وبتوزيعات ضوئية في غاية الدقة ، ورسمت العناصر الانسانية والحيوانية بحركاتها المتنوعة ، فكان الغنى في اللون ، من جانب ، وفي الحركة ، من جانب آخر ، وإذا اقتربنا من العنصر الواحد « انسان » أو « حيوان » أو « منزل » فسنجده مرسوما بخط خارجي محيط يحدد الشكل ويساعد على إبراز الكتلة ، وهذه الخاصية التقنية الأخرى « تحديد العنصر المرسوم بالخط الخارجي » المحيط « تعتبر سمة من سمات التصوير العربي ، نراها في الرسوم الجدارية والفسيفساء ورسوم المخطوطات ، وقد كانت سابقا من سمات الفنون الشرقية - عامة - ، وعلى صعيد جمالي « تعكس رسوم النساء العاريات بصدق المفهوم العربي للجمال الانثوي كما ورد في القصائد العربية القديمة - القد النحيل ، والبدانة ، والنهود البارزة والمكورة ، والبطن المتدلية ، والرداف الممتلئة ، والشفاه المائلة ، والاصابع الطويلة ، والعيون الكبيرة .. وغيرها » ولعل أهمية رسوم قصير عمرا لا تكمن - فقط - في خصائصها الفنية وفي كشفها عن مرحلة من الحياة العربية ، بل في تأثيراتها في المراحل اللاحقة ، حيث اعتبرت الركيزة الأساسية لولادة التصوير

تعكس صورة واضحة عن الحياة العربية في تلك المرحلة ، من الحرف اليدوية والعلوم والرياضة الى الصيد والرقص والعزف والفناء . « وهذا التنوع غير الاعتيادي في الموضوعات وفي نطاق واسع من الرسوم التي لم تترك أي جزء من الجدران والسقف والانتقال المفاجيء من موضوع الى موضوع آخر والاتجاه نحو تقسيم المنظر الى وحدات تستمر يكون صفة بارزة من صفات التصوير العربي في العصور المتأخرة . » (٣) .

فقد صورت الموضوعات داخل عناصر هندسية « مربع - معين » تتكرر عبر حركة منتظمة لامتناحية وداخل كل « معين » نجد رسما لموضوع من الموضوعات .. ففي الاول عارية ترقص وفي الثاني فتاة تعزف على العود وفي الثالث نجارا وفي الرابع حدادا .. وهكذا يتحقق النوع في الموضوع عبر وحدة في الخلفية التشكيلية الهندسية ذات الايقاع الموسيقي الخاص والذي أصبح فيما بعد الصيغة المتميزة للفن العربي بكل تقنياته من تصوير وخط وزخرفة . وقد استخدمت بعد ذلك كلمة « أرابيسك » للدلالة على تلك الصيغة الفنية العربية .

لقد طرحت رسومات قصير عمرا في موضوعاتها الانسان والحيوان والنبات والعمارة ، أي لم تقتصر على النبات والعمارة بل كانت شاملة عناصر الواقع بمختلف صوره ومن هنا تأتي أهمية دراستها ، وإذا ملكنا الجراءة في تحليل العناصر المرسومة فسنعرف على

من طبيعة الكراكي الحرد والمخاريس نواب والدي بحر

من كتاب الحيوان
للجاحظ - رسم في
القرن الرابع عشر
الميلادي في سورية



يعتبر المسجد الاموي بدمشق من أهم الآثار التاريخية العربية ، وهو كذلك بالنسبة لتاريخ التصوير ، فقد احتفظ الى يومنا هذا ببعض رسوم الفسيفساء المرسومة رسماً واقعياً والمزخرفة بشكل متميز ، وقد اعتبرت من امتع وارقي الرسوم الفسيفسائية المعروفة في العالم ، وقد اثارت هذه الرسوم وبالتحديد العمارة المرسومة جملة من الآراء المتباينة ذلك أنها تكشف عن طرز معمارية مختلفة ، إلا أن الجغرافي العربي « المقدسي » كتب يقول : « أن العسير أن تكون هناك شجرة أو مدينة مشهورة لم تصور على تلك الجدران » وقد كشفت هذه الرسوم عن صنعة عالية ومهارة كبيرة ، ودرجات لونية متنوعة ومن الجدير بالذكر أن « مرغريت فان برشم » قامت بتحليل دقيق للألوان فوصلت الى حقيقة « أن تسعة وعشرين لونا مختلفا في الاقل قد استعملت في التصوير ، وانها تشمل ثلاث عشرة درجة من اللون الأخضر فاربعة درجات من اللون الأزرق والذهبي وثلاث درجات من اللون الفضي » .

العربي ، لكن هل كانت الرسوم الجدارية حكراً على قصر عمرا ؟ بالتأكيد لا فثمة قصور واستراحات وحمامات أخرى شيدت في تلك المرحلة وفي مراحل لاحقة وعُنيَت بالتصوير الجداري من رسم وتلوين وفسيفساء ، ويمكن أن نذكر قصر الحير الغربي وقصر الجوسق وخربة المفجر وحمامات القاهرة . والتي حملت تأثيرات مختلفة . وقد اصاب التلف معظم رسومات هذه المباني فلم يتبق منها الى يومنا هذا الا القليل ، لكن كتب العرب تروي عشرات القصص حول الرسامين والمنافسات التي كانت تجري بينهم ، وهذه الرسوم كغيرها صورت الحياة العربية وتناولت مختلف الموضوعات الحياتية من صيد ورياضة وموسيقى ورقص وتحققت ضمن اطر زخرفية لها خصوصيتها المستمدة من الجمالية العربية .

فسيفساء

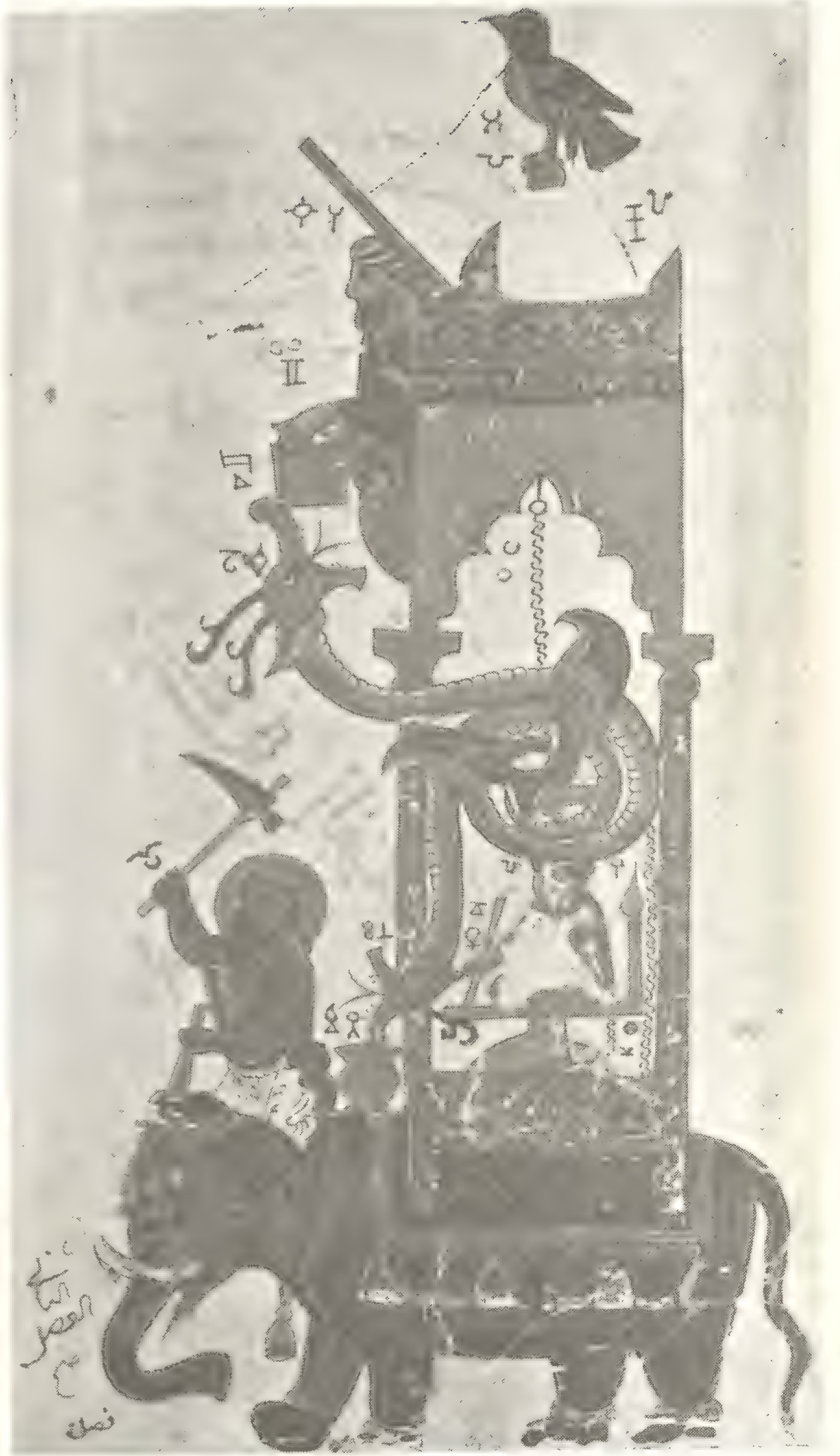
المسجد الاموي بدمشق :

ولعل المشهد الشامل على الجدار الغربي « هو
المفخرة الرئيسية الباقية من زخرف المسجد ، فهنا
نشاهد مجموعات عديدة من مباني ذات طراز مختلفة
تقع بين ثمانية اشجار ضخمة وبالقرب من متسع مائي
اشبه بنهر يجري بشكل واقعي ويستطيع المرء هنا وفي
مكان اخر ان يميز بين ثلاثة انواع من العماثر ، اولها
القصور المزخرفة بأفراط ، والمؤلفة من طابقين ، وهناك
البيوت الصغيرة والاشجار والاوراق الزخرفية المشتقة
من الاقانتا (٤) .

وقد ظلت المباني المرسومة في هذا المشهد «المشهد
الشامل على الجدار الغربي من رواق المسجد الاموي
بدمشق» حديث الباحثين وشغلت الكثيرين عن دراسة
القيم الفنية المتمثلة في هذا الرسم الفسيفسائي ،
ومعظم الكتابات افاضت في الوصف الادبي ، في حين
ان الرسم يملك من الغنى اللوني والشكلي ما يدفع
الى البحث في خصائصه ، ومن المؤكد ان هناك العديد
من الرسوم التي ما تزال مجهولة ، ذلك ان القيم
التشكيلية والتقنية العالية التي يطرحها هذا الرسم
تجعلنا على ثقة بوجود حركة فنية فسيفسائية ينتمي
اليها هذا الرسم ، ويمكن بالمقارنة مع رسومات قصر
عمرا ، ان نصل الى روابط تشكيلية تشكل بمجملها
خصوصية فنية عربية .

لقد طرحت رسوم قصر عمرا على خلفية من
« الارابيسك » من حيث الحركة اللامتناهية للمربع الذي
يتكرر ضمن ايقاع منتظم ، وهذه الصيغة «الارابيسك»
نراها في الشريط الزخرفي النباتي الذي يحيط بالرسوم
الواقعية للمسجد الاموي وقد استخدمت في هذا
الشريط الزخرفي العناصر نفسها التي استخدمت في
صياغة الاشكال النباتية في الرسم الواقعي .

وهذه الرسوم والزخارف تحققت اخيرا عبر وحدة
لونية في منتهى الانسجام فدرجات اللون الازرق في
النهر تمتد الى جدران المباني المبنية في بعض اقسامها
بالازرق ، وخضرة الاشجار تصل الى المياه والمباني ،
وهكذا يضعنا الفنان اما عالم لوني متميز بموسيقاه ،
وهذه الخاصية اللونية تعني ان الفنان لم يتقيد
بواقعية الاشياء بالمفهوم الطبيعي ، وصحيح ان الرسوم
انجزت بعلاقات شاعرية وغنائية ، ولعل التحليل
العلمي للالوان التي قامت به « مرغريت فان برشم »
جاءت واقعية من حيث الرسم ، الا ان هذه الواقعية
والنتائج التي وصلت اليها من حيث الدرجات اللونية
« استخدام ثلاث عشرة درجة من اللون الاخضر
- مثلا - » يعني شيئا هاما بالنسبة لنا ، وهو مدى
الحس المرهف للفنان في امتلاكه لهذه الدرجات وقدرة
على توزيعها على مساحات جدارية فسيفسائية كبيرة ،
وهذا يدفع الى القول بأن البحث العلمي في التقنية



كتاب معرفة الحيل الهندسية
(الجزري) رسم في سورية عام (١٣١٥) م
نيويورك - مكتبة (الميتروبوليتان) .



من كتاب صور الكواكب الثابتة للصوفي رسم عام (١٠٠٩) م
موجود في اكسفورد - مكتبة بودليان. لقد صور الكواكب على شكل راقصة يدها المعبر
التي رفعتها عاليا وملابسها الرفرافة وهذه المعالجة تشير الى الطريقة التي تأثرت بها صيغة التصوير العلمي.



من كتاب البيطرة - لـ أحمد بن الحسين بن الأحنف - بغداد - العراق .
(١٤١٠ م - (استانبول) . مكتبة طوبقاي ساري) .

في رسم النباتات والأشياء ، والأرابسك في حركة النبات وزخرفة الأشياء ، الزخرفة التي تعطي صورة أكثر تعقيدا بتشكيلاتها وتنوعاتها من زخارف المسجد الأموي التي اتسمت ببساطة العنصر وحركته . وهذه الصورة الزخرفية المفرطة في الفنى هي نتاج تنوع في الوحدات الزخرفية النباتية والهندسية ، ولاشك في أن هذا التنوع كان عاملا هاما في التعقيد الحركي المتطور للأرابسك ، وقد أثار هذا التنوع أكثر من رأي : « أن رسوم الأشجار المتقنة والتشكيلات النباتية لأبد وأن يكون لها أهمية حقيقية لكثير من أحاسيس الكثيرين من العرب الذين خرجوا من الصحراء حديثا ، فالمعنى المفرط في التصميم مع إضافة الحلي المطعمة في أماكن عديدة يجب أن يستهوي وعلى نطاق واسع الإحساس الفني الخام للسادة الجدد ، فالنسبة إلى الكثيرين كانت هذه الزخارف تمثل الرخاء المفرط ، أما بنظر

اللونية كان على درجة عالية من التطور والرقى بحيث امتدت تأثيراته إلى قرون لاحقة ووصلت إلى الأندلس ، وإذا كانت رسوم قصر عمرا تعكس صورة الواقع الحياتي من منظور الإنسان والحيوان والنبات ، فإن فسيفساء المسجد الأموي بدمشق ترسم صورة العالم من منظور العمارة والنبات .

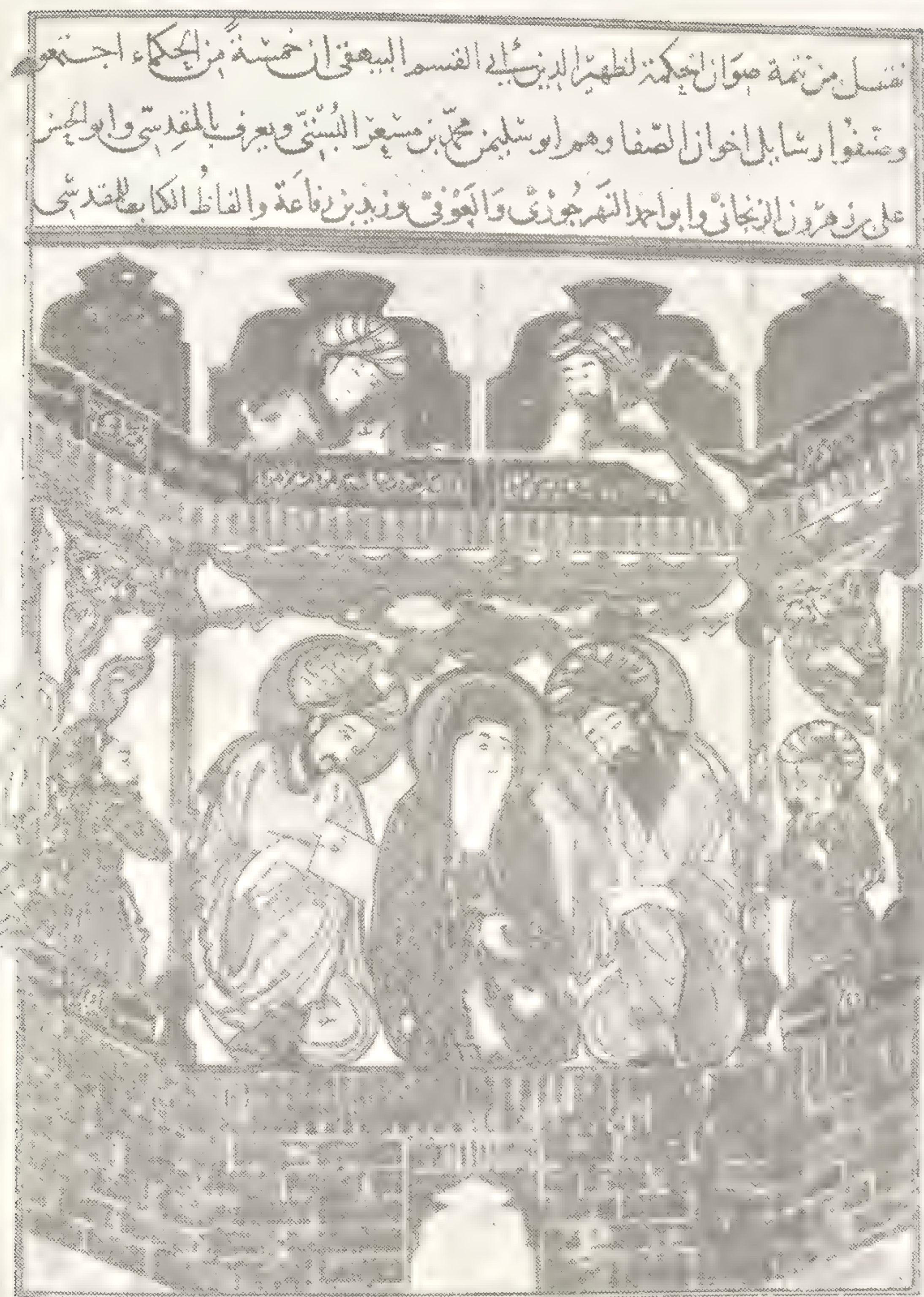
فسيفساء قبة الصخرة :

تشغل الرسوم الفسيفسائية لقبة الصخرة في القدس مساحات واسعة من عقود الرواقين ورقبة القبة « يتألف بناء قبة الصخرة من رواقين وقبة كبيرة » ، وتطرح على بساط البحث تلك العلاقات التشكيلية بينها وبين رسوم قصر عمرا وفسيفساء المسجد الأموي بدمشق ، ومن هذه العلاقات نذكر الصيغة الواقعية

الآخرين فمن المحتمل ان تكون الاشجار والفواكه والاشكال النباتية قد ايقظت الاحساس السار الذي تثيره الاراضي الخصبة او احدى الواحات ووجهت هذه الاحاسيس في اتجاه ديني «ه» وهذا قد يفسر استبعاد العنصر الانساني عن الرسم في المساجد واعتماده في انقصور والحمامات والكتب لكن الشيء الهام والمؤكد هو تلك الوحدة العضوية في صيغة التعبير والتي شملت مختلف العناصر والاماكن ، في المساجد كما في القصور والكتب ، ومن جانب آخر تكشف لنا دراسة زخارف فسيفساء قبة الصخرة عن تنوع ضمن الوحدة المستخدمة ، هندسية او نباتية ، وهذا يضيف الى غنى الحركة التي نستشفها في ايقاع الوحدات الزخرفية غنى في تكوين الوحدة ، وكما استخدمت رسومات « الاموي » مختلف المباني ، فقد استخدمت في رسومات « قبة الصخرة » مختلف أنواع الزخارف المشتقة من اوراق النبات والثمار والزهور ، وكانت اوراق الاقانتا العنصر الزخرفي الاكثر حضورا واثارة ضمن الوحدات الزخرفية المحققة بصيغة الارابيسك وهذه القضية « التنوع » تنسحب على المجموعات اللونية الباردة والحارة بدرجاتها المتنوعة ، بقي ان نشر الى مسألة هامة في بحثنا في فسيفساء قبة الصخرة ، وهي الانسجام العجيب بين العناصر الواقعية « الادوات والنبات » وبين العناصر التجريدية « الزخارف النباتية والهندسية » ، وهذا الانسجام يعود اساسا الى جذور الزخارف المستمدة من العناصر الواقعية . ان فسيفساء « قبة الصخرة » بما تحمله من رموز ومضامين . قد اخضعت التأثيرات البيزنطية بما يتفق مع الصيغة الجديدة التي تميز بها التصوير العربي ، وضمن طراز فني له أسسه وجمالياته وفلسفته .

التصوير في الكتب :

تشير المخطوطات العربية المصورة الموزعة في متاحف العالم الى ازدهار فن التصوير في الكتب عند العرب وارتباط هذا التصوير بالقنوات الاخرى « الفسيفساء - التصوير على الجدران » للتصوير العربي كاسلوب للتعبير وجمالية ورؤية ، مما يعطي لفن التصوير في الكتب اهمية خاصة تتجاوز مسألة التوضيح او المساعدة في الفهم كما قيل - مثلا - في رسوم كتاب كليله ودمنة « فقد قيل عن صوره التي رسمت بالوان مختلفة انها قد استعملت لتزيد من بهجة القارئ ، ولتجعل المفاهيم الواردة في القصص اكثر تأثرا » ولعل صور الحيوانات في اقدم مخطوطة لهذا الكتاب كانت قد كتبت في سورية على اكثر احتمال في حدود سنة ١٢٠٠ م الى ١٢٢٠ م « المكتبة الوطنية بباريس قسم



من كتاب (اخوان الصفا وخلاص الوفاء)

رسم في بغداد (العراق) (١٢٨٧) م

مكتبة السلمانية (استانبول)

« العرب ٣٤٦٥ » ، والنمط التصويري لهذه المخطوطة يتمثل في صورة مشابهة من الكتاب الملون من عشرين جزءا « كتاب الاغانى لابي الفرج الاصفهاني » والذي انجز سنة ١٢١٩ م . وثمة خصائص فنية مشتركة - ايضا - بين هذه الرسوم ورسومات القصور والمساجد التي تحدثنا عنها في مطلع بحثنا ، ففي رسم مجلس ملك الغربان من كتاب كليله ودمنة « من المحتمل انه من سورية سنة ١٢٠٠ م الى ١٢٢٠ م » نقف على صيغة واقعية تتسم ببساطة الرسم واللون والحركة والمعالجة ، وعفوية التعبير وكأن المصور قد قام بتثبيت لقطة مكانية وزمانية خلال حوار الغربان ، فلا درجات لونية كثيرة تملأ كتل الغربان « العناصر الاساسية في

ه تعالى : فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسْتَجِيبِينَ لَلتَّائِبِينَ ذَلَّلْنَا بَالِغًا بِهِ الْغُرَاءَ وَهُوَ يَمُوتُ وَابْتِغَاءَ عَلَيْهِ

سَعَى
فَأَبَ
صَدَّ
بُسْرُ
مِنْ
الْيَمِينِ
رَجَعَ
نَادِيَهُ
وَهَ
وَالْمَاءَ



ال كان
فلك الشجرة
ة فضا
كأبه على
يصيق صدر
مراجعة
لهم فلما
استوا عليه
يرة مختلفة
ليه المرح

قصة

قصة

يوليس النبي عن مخطوطة لجامع التوايح ، من تأليف رشيد الدين ، يرجع تاريخها

الى عام (٧١٤) هـ (١٣١٤) م - موجودة في مكتبة (ادنبرة) .

أما رسومات مخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة في سنة ١٢٢٩ م التي يعتقد بأنها نسخت ما بين سوريا وشمال بلاد ما بين النهرين فتشير « الى ادخال التأثيرات الكلاسيكية البيزنطية الى النهج الخاص بالتصوير العربي ، وقد تم تكييف أنماط التصاوير البيزنطية لطريقة الحياة العربية » (٦) ، وقد قام « ريتشارد اتنغهاوزن » بتحليل فني يوضح هذه العملية . جاء في هذا التحليل ما يلي :

« يتمثل الموضوع التصويري الاول في صورة غرة رائعة تمتد على صفحتين ، يظهر كل قسم منها صورة اشخاص على خلفية ذهبية اللون داخل اطار بشكل حنية معمارية ، وفي التصوير الذي في جهة اليمين صورة شخص جالس ، يتضح بشكل مؤكد انها صورة « ديوسقوريدس » نفسه ، وهو يخاطب شخصين في الصفحة المقابلة متجهين اليه من ناحية اليسار ، وكلا الشخصين الواقفين يحملان كتباً ويرتدي الحكيم ملابس ذات طابع كلاسيكي ، وعلى راسه عمامة في حين

الرسم » ، ولا خطوط محققة بعقلانية ، ولا اهتمام بالتفاصيل الدقيقة ، لكن ثمة خط لين رشيق يحدد العناصر والاشكال المرسومة « الغربان والنبات » ، وفي رسم « الاسد وبنت آوى » من هذه المخطوطة تبرز الحركة بما يتفق مع طبيعة الخط والانفعالات وتظهر بعض التفاصيل الواقعية « عضلات الحيوان - اوراق وأزهار النبات » التي تخدم رؤية الفنان ، ولعل أجمل ما في هذا الرسم هو حركة عناصره الحيوانية والنباتية، وتكوينه الدائري المفتوح في الاعلى ، وهذا ما نراه في رسم « ملك الارانب يستجوب رعيته » ، ولعل اختلاف النبات المطروح في هذا الرسم عن النبات في رسم «مجلس ملك الغربان» أو رسم «الاسد وبنت آوى» . . . وغيرها من الرسوم التي يبلغ عددها « ٩٢ » رسماً يشير الى رغبة المصور في اضافة عناصر اخرى للقصص المرسومة ، أو لنقل تشير الى رغبته في صياغة عمل فني متكامل .

يشاهد تلميذان في زي اسلامي ، ولو ان مظهرهما غير شرقي ، وذلك لان هذه الازدواجية التي تعود الى عهد سحيق ، تغدو جلية حين يدرك المرء بان هذا هو تفسير اسلامي لصورة المؤلف شبيهة بما هو موجود منها في مخطوطة ديوسقوريدس البيزنطية الشهيرة التي كتبت قبل سنة ٥١٢ م للأميرة « جوليانا انيقيا » ، فالعالم النباتي في المخطوطة الاولى يجلس على كرسي مشابه وقممه فوق مسند ، كما هو الحال في هذه الصورة ، لكنه يظهر عاري الراس ويمد يده نحو شابة ترتدي كساء ذا طابع كلاسيكي وهي معروفة باسم « هيروسيس » ، فهنا ترى آلهة الاكتشاف ممسكة بنبات من اكثر النباتات الطبية تأثيرا ، وهو النبات الذي يشبه جنوده جسم الانسان والذي يربط به احد الكلاب وذلك حسب معتقدات قديمة تقول ان هذا الحيوان كان يستخدم لاستئصال ذلك النبات وهذا يبطل التأثير المميت له ، اما في الترجمة الاسلامية فقد استبعدت الاستعارة والخرافة .

« اما الورقة الثانية من المخطوطة العربية فانها تري ترتيبا آخر لموضوع ديوسقوريدس واحد التلاميذ ، وهي تشير الى توفر اكثر من نموذج واحد لفنان القرن الثالث عشر ففي هذه الصورة التي تحتل صفحة واحدة نجد ان ديوسقوريدس الروماني قد تحول الى شخص مسلم واستبدل الكرسي غير الاسلامي بمصطبة واطنة .. » وهكذا تكشف التغيرات التي تمت في النسخة العربية عن عناصر وصيغ جديدة تتفق مع الطراز الجديد في التصوير العربي ، ولعل رسم « نبتة القدس » تعطي صورة واضحة عن التبدل الكبير في مفاهيم التصوير ، فقد رسمت هذه النبتة على نحو زخرفي من حيث المماثلة في الاوراق وكأننا امام ورقة نبات تتكرر ضمن تكوين معين لتعطي احساسا جديدا ومن جانب آخر كشف هذا الرسم عن اتجاه نحو التبسيط الذي يقود الى التجريد ، وقد اكتشف بعض الرسوم الموقعة باسم « عبد الجبار بن علي » مما يعطي برهاننا آخر على التحليل السابق .

وهناك مثال آخر على اخضاع العناصر الاجنبية للصيغة العربية ، يتضح لنا في رسومات كتاب « مختار الحكم ومحاسن الكلم » الذي تم وضعه عن حياة واقوال حكماء الاغريق من امثال « هوميروس » و « صولون » ، و « ابقرات » ، و « سقراط » ، و « فيثاغورس » ، و « جالينوس » . ففي الرسم الذي يصور « المؤلفون » نجد العناصر الانسانية المرسومة بواقعية ، وقد بنيت على خلفية خطية زخرفية ، كما استبعد البعد الثالث ، واهم من ذلك هو حركة الاجسام والايدي التي تشكل كخطوط دائرية جمالية لا نراها الا في الصيغ العربية للفن ، في التصوير كما في الزخرفة والنحت .

ان توزيع العناصر الواقعية « المؤلفون » في هذا الرسم داخل اشكال زخرفية هندسية يذكرنا - مباشرة - بتوزيع الاشخاص والحيوانات داخل مربعات في رسومات قصر عمرا ، الا اننا هنا امام صيغة اكثر تطورا ووضوحا من حيث الارابيسك ، وهكذا نكتشف دائما روابط وجماليات وقيما تشكيلية خاصة تجمع بين مختلف الرسوم التي انجزها العرب عبر قرون طويلة ، ولا شك في ان دراسة علمية لهذه الرسوم لا تكشف فقط عن صيغة عربية متميزة ، وانما تبين الحياة الكاملة لها ، كيف ولدت ؟ وكيف تطورت ؟

رسوم مقامات الحريري :

تعتبر رسوم مقامات الحريري من اكثر الرسوم العربية شهرة وتطورا ، وصاحب المقامات هو ابو محمد القاسم بن علي الحريري البصري الذي ولد في البصرة سنة ١٠٥٤ م وتوفي سنة ١١٢١ م ، أي عاش حوالي (٧٠) سنة قضى معظمها في التأليف وقد بلغت مقاماته « ٥٠ » مقامة صورت جميعها ، واشتهر « الواسطي » برسمه لهذه المقامات وهناك الى جانبه عشرة فنانيين مصورين لصور المقامات لم يذكروا اسماءهم على مخطوطاتهم المصورة كما فعل « الواسطي » « وكانت هذه المقامات مادة غنية بموضوعاتها المختلفة التي تصور جوانب الحياة الاجتماعية من خلال تنقلات بطل المقامات ابي زيد السروجي من حال الى حال » (٧) وتعتبر المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس من اشهر المخطوطات برسومها البالغ عددها تسعا وتسعين تصويرة وقد رسمت من قبل « الواسطي » ، والمخطوطة الثانية الهامة هي المخطوطة المحفوظة في معهد الدراسات الشرقية باكاديمية العلوم في ليننغراد .

تتوزع أهمية مخطوطات مقامات الحريري على عدة نواح فهي من ناحية تكشف عن مختلف جوانب الحياة العربية بواقعتها ومن ناحية أخرى تمثل التطور الفني الذي وصل اليه التصوير العربي في الكتب ، ولا شك في ان اهم اعلامه واكثرهم تميزا هو « الواسطي » الذي يعتبره البعض ذروة مدرسة بغداد ، وسنقوم بتحليل بعض رسومات المقامات في محاولة للكشف عن مراحل تطورها وصولا الى « الواسطي » .

يشير رسم « ابي زيد يغادر الحارث اثناء الحج » الى البساطة في التعبير والواقعية في الانجاز والتركيز على الشخصيات الاساسية للموضوع واهمال العناصر الاخرى مثل الطبيعة والعمارة وغيرها، وهذه الخصائص سبق ان شهدناها في رسوم « كليله ودمنة » ، ففي هذا الرسم لا اشارة الى المكان او الزمان ، وباستثناء النبتة الصغيرة التي تفصل « ابي زيد » عن « الحارث »

لا يوجد أي عنصر آخر يمكن أن يدلنا على المكان ، لكن
ثمة اهتمام واضح في صياغة تفاصيل الأجسام والثياب
بشيء من الواقعية .

وهذا التركيز الواضح على العناصر الرئيسية
واستبعاد العناصر التي يمكن أن تشغل المتلقي عن
الموضوع شمل الكثير من رسومات المقامات مثل :
«رسم الحارث على مائدة أبي زيد - رسم أبي زيد يخطب
في ناد بمدينة مرو - رسم أبي زيد يشكو ابنه عند
قاضي صعدة - رسم الحارث مع الفرسان يذهبون
لمشاهدة حفلة زواج - رسم أبي زيد يتطفل على الحارث
وجماعته في البستان - رسم أبي زيد خفي القافلة -
رسم أبي زيد يمتطي الناقة ويهرب في الليل - رسم
أبي زيد يدعو الحارث إلى بيته لشرب الخمر ولكنه
يرفض وينصرف - رسم أبي زيد والحارث يحتسيان
الخمر - رسم أبي زيد يعود إلى بلده على ناقته . .
وغیرها » ، ففي رسم « الحارث على مائدة أبي زيد
حيث كان مريضاً » يفترض أن يشير الرسم إلى منزل
أو غرفة أبي زيد حيث يتناول الحضور الطعام ، لكن
لا يشير من قريب أو من بعيد إلى المكان ، فالرسم
عبارة عن أربعة أشخاص يجلسون حول مائدة
مستديرة ، ويبرز الرسم بشكل أساسي اهتمام
الأشخاص بتناول الطعام ، وبتوزيع متنوع الحركة ،
فالاول يضع لقمة في فمه ، والثاني يحملها ، والثالث
ينهمك في تقطيع اللحم ، والرابع يرفع اللقمة ، وقد
ترك الرسام فراغا ضمن التكوين الدائري للأشخاص
ليكشف للمشاهد عن أنواع الطعام التي تضمها المائدة ،
كما ركز في تعبيره الفني على الوجوه التي تعكس الحالة
الإنسانية . وفي رسم « أبي زيد يخطب في ناد بمدينة
مرو » لا نجد إشارة إلى المدينة أو النادي ، فالرسام
يضعنا مباشرة في صلب الموضوع ، وقد رسم أبا زيد
في جانب والناس في الجانب المقابل ، وقد أراد الرسام
أن ينقل بشكل أساسي انفعالات الناس حيال خطبة
أبي زيد ، فقام بتوزيع هذه الانفعالات على الوجوه التي
تتحرك باتجاهات مختلفة وتكشف عن انفعالات متنوعة
على الرغم من أن الأجسام تقف مواجهة لأبي زيد .

لكن هل وقف التعبير الفني عن الموضوعات
والحالات الإنسانية عند حدود الوجوه ، وما تعكسه
من انفعالات وأفكار ؟ نقول لا : لان الحركة إلى جانب
دورها الجمالي قد لعبت دورا تعبيريا بارزا في صياغة
الأفكار والانفعالات والعواطف ، ففي رسم « لأبي زيد
ينصح ابنه باتخاذ مهنة الشحاذة لكسب العيش » تبرز
حركة اليدين بشكل يلفت النظر ، حاملة معها جزءا من
الحوار بين الأب وابنه ، أو لنقل قيمة تعبيرية تضاف
إلى القيم المتمثلة في الوجوه ، وفي رسم « غلام الحارث
يستدعي الحجام - أبا زيد السروجي - » تنوع

حركات الأشخاص بما يخدم الأفكار وموقف كل شخص
في القصة ، وفي رسم « أبي زيد يقدم ابنه إلى الوالي »
تتجه اليد اليسرى لأبي زيد إلى الوالي بينما تمسك
اليد اليمنى بالأبن كأنها تجره للوقوف بين يدي الوالي ،
وفي رسم لأبي زيد يحرس ابنه من الوالي وإلى جانبه
الحارث ، يحيط أبو زيد ابنه بيديه خوفا عليه ، وفي
رسم لأبي زيد أمام حاكم مرو ، تتحرك الأيدي كعنصر
أساسي من عناصر التعبير ، فالحاكم يتحدث محركا
يديه ، وهذا ما يفعله « أبو زيد » بينما تشير أيدي
بقية الأشخاص إلى انفعالاتهم حيال الحديث الذي
يجري بين الحاكم وأبي زيد . وهكذا تبرز الحركة في
رسوم المخطوطات كعنصر تعبيرى متميز ، وإذا انتقلنا
إلى الألوان فنجد أنها استخدمت بوظائفها الرمزية
والتعبيرية . وكانت وسيلة هامة في التعبير عن الأفكار
والإحاسيس ، فقد استخدم الفنان « اللون الأحمر
- مثلا - في رسم لحبة الوالي وعمامته وفراشه
للسخرية منه والاستهزاء به لانه سيء الخلق » (٨) .

ان معظم الرسوم التي اشرنا إليها تتسم بالتركيز
على العناصر الإنسانية الأساسية للموضوع دون
إضافات أو إشارات إلى المكان والزمان ، لذلك برزت
الفعاليات التكميلية لهذه الرسوم في الوجوه وحركة
الأيدي والألوان ، لكن ثمة رسوم تكشف عن محاولة
للإحاطة بالموضوع من جوانبه المختلفة ، وتقدم لنا
الإنكار والاحداث ضمن إطار من العمارة أو الطبيعة ،
ففي رسم أبي زيد ينزل ضيفا في بيت الحارث فيقرب
السراج إليه ويعرفه ، نجد الرسام وهو يجمع بين
العناصر الإنسانية وبين عمارة المنزل بكل تفاصيله ،
فقد رسم المنزل - مثلا - من الخارج والداخل محاطا
ليس بعماراته فحسب ، بل وبزخارفه وتفاصيله
المعمارية . وفي رسم آخر لأبي زيد يطلب أن ينقل في
السفينة ، يتجاوز الفنان التركيز على العنصر الإنساني
الأساسي للموضوع وهو « أبو زيد » ، ليقدم لنا الناس
والسفينة بحيوية وحركة ، فالكمل منهمك بعمله ،
العبيد والبحارة والربان ومساعد الربان والمسافرون ،
وأبو زيد يطلب راجيا أن ينقل في السفينة .

وفي رسم « المخيم » يطفئ المشهد العام على
الموضوع الرئيسي ، وتبرز عدة مشاهد بانورامية تشغل
كامل مساحات « الورقة » السطح الأبيض ، وضمن
تكوين دائري متماسك بعناصره ، وهذا الرسم لا يعطي
الفنان رؤية خاصة اتجاه الموضوع - فقط - ، وإنما
يقوده بعيدا عن التقيد بالموضوع الرئيسي ، وهذا يعني
شيئا هاما ، وهو حرية الفنان في التعبير وعدم ارتباطه
ارتباطا تاما بالقصة . مما يدفع إلى القول بأن مثل هذه
الرسوم لا يمكن أن تكون « توضيحية » ، بل هي عمل
فني متكامل .

واذا قمنا بمقارنة هذه الرسوم بالرسوم السابقة التي تركز على عناصر الموضوع دون أية إضافة أو إشارة إلى المكان نكتشف أي تطور وصل إليه فن التصوير في الكتب ، فرسومات « الواسطي » تمثل ذروة هذا التطور ، وعلى مختلف الصعد ، من التقنية الخطية واللونية العالية إلى الرؤية المتميزة .

لقد بلغ فن التصوير العربي ذروته في رسوم المقامات التي أنجزت في بغداد ، وتعتبر المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس برسومها البالغ عددها تسعا وتسعين صورة من أهم الرسوم التي أنجزها سنة ١٢٣٧ م « يحيى بن محمود الواسطي » . وقد كانت رسوم هذا الفنان وما زالت ماثرة دراسة العديد من الباحثين والنقاد ، ذلك أنها تتميز عن بقية رسومات الكتب بنكهة خاصة تجمع بين إبداعات الفنان وجماليات التصوير العربي وقد كان العنصر المحلي العربي سمة بارزة حافظ عليها « الواسطي » وسعى إلى تطويرها تقنية وشكلا .

« يحيى بن محمود الواسطي » :

تمثل رسومات « الواسطي » تطورا هاما في مفهوم التصوير العربي ، وقد أطلق مصطلح « الواقعية الجديدة » على هذه الرسوم ، لما تحمله من رؤية واقعية ، واسلوب واقعي ، على الرغم من الغاء البعد الثالث « العمق » ، والعمل ضمن منظور خاص ، هو بالتأكيد منظور الفن العربي ، الذي يتباين عن منظور الفن الغربي ، وقد تحقق هذا الاسلوب بتقنية خطية ولونية عالية لا نرى مثيلا لها في رسوم المقامات التي رسمت في تلك الفترة من قبل فنانين لم يوقعوا على أعمالهم .

والى جانب هذه السمات تميزت رسوم « الواسطي » برؤية ثاقبة في رصد ما للواقع بمختلف عناصره وجمالياته ، فان انجازات « الواسطي » تجاوزت في أشياء كثيرة موضوع المقامات ، فهي - ان صح القول - رؤية جديدة لما كتبه « الحريري » ، لا مجرد صياغة بتقنية أخرى . وحتى نعطي صورة واضحة عن انجازات « الواسطي » ، لا بد من تحليل بعض الرسوم التي نراها متميزة في تجربته .

في الرسم الاول للمقامة الثانية عشرة « الدمشقية » (٩) يصور « الواسطي » رحلة القافلة من الشام إلى العراق « رحلة العودة » مؤكدا على التكوين الهرمي المتوازي الاضلاع والذي تشكل من الشخصيات والابل ، وضمن هذا التكوين الهندسي المتماسك برزت حركة الاشخاص ، وقد تكشف هذه الحركة من خلال تنوع الالوان ، ووضوح الخطوط الخارجية التي تحدد كتل ومساحات العناصر ، ولم يهمل كعادته « التعبير الانساني » في

الوجوه التي تتحرك باتجاهات مختلفة ، وقام بدراسة دقيقة للثياب والزخارف التي تساهم إلى جانب ملامح الوجوه في إعطاء العمل خصوصية محلية . وفي الرسم الثاني لهذه المقامة يصور حياة الرقص والعزف والغناء والشراب على موائد النبيذ ، وقد أعطانا صورة متكاملة عن المكان « الشعبي » الذي قضى فيه « أبو زيد » ليلته . ففي الطابق الاول من البناء صور عازف العود والراقصة وعامل الحانة وقد أحاطت هذه الشخصيات « بأبي زيد » الذي يحتسي النبيذ ويستمتع إلى « الحارث » ، وفي الطابق الثاني نرى جرار النبيذ والساقين وبعض الرجال يحتسون النبيذ وقد أعطانا فكرة واضحة عن العمارة الداخلية للبناء وأشار من خلال القباب التي توزعت في أعلى البناء إلى العمارة الخارجية ويمكن أن نرى هذه السمة « الربط بين العمارة الخارجية والعمارة الداخلية » في الرسم آخر من رسوم « المقاطعة التاسعة والثلاثون » (١٠) وهذا الرسم يشبه إلى حد كبير من حيث البناء الرسم الذي صور فيه « أبو زيد والحارث » داخل « الحانة » ، فالبناء العام يعتمد الهندسة « عمارة المنزل المكون - أيضا - من طابقين » كخلفية توزعت مساحاتها على مجموعة من المربعات والمستطيلات ، وداخل هذه الاشكال الهندسية رسم « الواسطي » موضوع الولادة « المقامة التاسعة والثلاثون » موزعا العناصر الانسانية على شكل دائرة تمثلها في حركة الرجال والنساء ، ففي يسار الطابق العلوي نرى « أبا زيد » منهمكا في الكتابة وفي وسطه جلس الزوج تحيط به جاريتان من جواريه وهو ينتظر قدوم المولود الجديد وفي يمينه جلس رجل يصلي داعيا أن تضع الزوجة ، وفي وسط الطابق السفلي نرى المرأة الحامل في وضع الولادة تحيط بها - أيضا - جاريتان ، وباستثناء صورة « أبي زيد » والرجل الذي يصلي نكتشف من ملامح الناس على أنهم من الهند ، إلا أن هذه العناصر الاجنبية قد تحققت بجمالية عربية تمثلها في البناء العام من جهة والحركة والزخارف من جهة أخرى ، وقد أشار « اتنفهاوزن » إلى أن العناصر الهندية في صور المقامات ليست مجرد اسلوب من أساليب التصوير كما في صورة رب الدار الشبيهة بالناسك الهندي ولا هي مجرد تفصيلات التقطها المصور من الملاحين الهنود وهم يعبرون بموانئ العراق ، بل ان هذا المصطلح الهندي قد اندمج في التشكيل العام للصورة على غرار صور ألف ليلة وليلة التي تميزت مثل صور مقامات الحريري بقدرتها على استيعاب العناصر الاجنبية وتمثلها (١١) .

ان واقعية هذا الرسم لا تقف عند حدود المظهر الطبيعي للناس ، بل تنفذ إلى حالاتهم الداخلية وتعكس هذه الحالات من خلال الحركة وتعبير الوجوه ، فوجه



قصة بياض ورياض رسم في المغرب (اسبانيا) أو المغرب في القرن الثامن الميلادي -
 (مكتبة القاتيكاه) وتمثل الصورة بياض يغني ويعزفنا على العود امام احدى السيدات
 في مشهد هام من مشاهد قصة الحب العذري الشهيرة التي تتشابه
 مع ألف ليلة وليلة .

« أبي زيد » يعكس انهماكه وتفكيره في كتابة « التميمة » ، وحركة الزوج وهو يمسك لحيته بيده تنم عن قلق ، فهو ينتظر أن تتم الولادة المتعسرة بسلام ، ووجه الرجل الذي يصلي يتجه الى الأعلى في حالة دعاء وقد اغمض عينيه للدلالة على استغراقه في الدعاء والصلاة ، في حين نرى عين « أبي زيد » وقد كبرت ، وهذا التعبير عن الحالة الداخلية الذي نستشفه في الوجوه ، والحركات ينسحب على بقية العناصر الانسانية « الزوجة والجاريات » .

وفي رسم « برقيعيد في يوم عيد » من المقامة السابعة « البرقيعيدية » (١٢) تتجلى روعة التكوين الهندسي « مربع ومستطيل يتقاطعان في دائرة » ، وهذا التقاطع الذي يشكل المركز تتمثله في وجوه الفرسان والعازفين وهم في حالة استعداد للاحتفال بالعيد ، فقوائم الخيل والبغال في حالة توثب وكذلك الرؤوس التي استقامت الاذان فيها ، ومن جانب آخر وزع « الواسطي » الابواق والبيارق على جانبي التكوين الهندسي مستخدما الكتابات العربية على شكل زخرفي ، ولعل أجمل ما في هذا الرسم يكمن في تلاحم الاشياء والعناصر الانسانية والحيوانية ببعضها بعضا وفي تنويعات ألوان الحيوانات والوان ازياء الرجال .

وفي رسم الواسطي حول المقامة الثانية « الحلوانية » (١٣) التي تحكي قصة « أبي زيد » في مجالس الادباء ينطلق من المستطيل لصياغة الناس والكتب فقد رسم الاشخاص ضمن مستطيل سفلي والمكتبة ضمن مستطيل علوي ، وقام بتبسيط عمارة البناء فلا جدران او اعمدة ولا ابواب او نوافذ ، فالرسم عبارة عن جدار مزدحم بالكتب تتمثله في المستطيل العلوي ، ومجموعة من الادباء تتمثلهم في المستطيل السفلي الا انه اشار من خلال مساحة صغيرة في الأعلى الى العمارة الخارجية للبناء ، كما زخرف بعض سطوح العمارة الداخلية ، ورسم الادباء مؤكدا على الانفعالات التي تكشف عن اهتمامهم بسماع شعر « أبي زيد » الذي دخل عليهم فجأة ، وهكذا نجد اننا امام مصور لا يرصد الواقع كما هو ولا يسجل مظاهره على الرغم من اهتمامه ببعض التفاصيل ، بل ينشد العاطفة والانفعال الانساني مما يعطي رسوماته أهمية خاصة في التصوير العربي ، واذا كانت الحركة سمة تعبيرية بارزة من سمات فن « الواسطي » فقد تنوعت بما يخدم التعبير الفني ، ولعل حركة الابل في الرسم المستوحى من « المقامة الثانية والثلاثون » (١٤) تكشف عن غنى في موسيقى الحركة واللون والخط انفرد به « الواسطي » عن غيره من المصورين العرب ، لقد ورد في « المقامة الثانية والثلاثون » ذكر لرهط من الابل اثار خيال « الواسطي » دون غيره من عناصر واحداث المقامة فسجله في رسم يعتبر من

أروع ما قدمه التصوير العربي ، وما زال هذا الرسم الى الآن يثير دهشة الناس لما يحمله من ايقاع خطي وحركي ولوني متميز . ان كل من تناول رسوم « الواسطي » بالدراسة والتحليل كان يقف طويلا ، لدراسة الايقاع الموسيقي في هذا الرسم .

بعد هذه الوقفة القصيرة عند بعض رسوم « الواسطي » نطرح السؤال التالي : ترى هل يمكن ان تظهر مثل هذه التجربة في واقع يهمل التصوير ويبتعد عنه ؟

ان ظهور تجربة مثل تجربة « الواسطي » في مرحلة تمثل ذروة تطور التصوير العربي تعني اشياء كثيرة بالنسبة لنا ، فالمنطق يفترض وجود حركة فنية مزدهرة وهذا ما اشار اليه بعض المؤرخين ولعل الشواهد الباقية الى الآن وبما تحمله من خصوصية وتقنية عالية تشير الى ازدهار التصوير العربي وتميزه ، وان ما وصلت اليه « مدرسة بغداد » في عصر « الواسطي » هو نتاج تطور وفن له مميزاته وخصائصه العربية . فن امتدت جنوره الى عمق الحياة العربية وهو اخيرا صورة مشرقة لتلك الحياة بفلسفتها وجمالياتها .



من كتاب النواد الطلية لديسقوريدس (مشهد لجنة الاطباء)
وقد رسم في شمال العراق (١٢٩٩) م. (استانيول)

هوامش :

- (١) قصير عمرا : تأليف مارين الماغرو - لويس كابالييرو - خوان تسوتايا - انطونيو الماغرو .
(٢) و(٤) الفن الاسلامي : تأليف : دافيد تالبوت رايس . ترجمة : د. منير صلاحى الاصبعي .
(٣) و(٥) و(٦) فن التصوير عند العرب . تأليف : ريتشارد اتفهاوزن ترجمة : د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي .
(٧) و(٨) مقامات الحريري المصورة . تأليف ناهدة عبد الفتاح النعيمي .

٩ - المقامة الثانية عشرة « الدمشقية »

قال الحارث : سافرت من العراق الى الشام وقصدت مدينة دمشق ، ولها ضاحية جميلة اسمها القوطة ، يحيط بها النخيل والاعناب ، ويتخللها الورد والفل والياسمين ، وبها المقاهي الفاخرة والمطاعم الشهية ، والاندية الرحبة الفسيحة ، وهناك طاب لي المقام ، ونسبت الوطن والاهل ورفقاء الصبا والشباب . ولما قضيت اربي من المتعة والنزهة ، اخذت احن الى بلدي واهلي ، فوجدت جماعة قد اعدوا رواحلهم للسفر الى العراق ، فانضمت اليهم ، ثم بحثوا عن خفير يحرسهم ، وبينما هم في البحث اذ برز شخص منهم ، مظهره مظهر الشباب ، وحقيقته انه كهل قد جاوز الخمسين ، فقال انا احرسكم بما يؤمنكم ويطمئن بالكم ، ادلكم على كلمات يقولها كل منكم في الصباح والمساء ، عرفنيها شخص لقبيته في المنام ، ولقد جربت بها وسرت بها في الصحراء ، الليل والنهار ، وركبت البحر وقطعت الصخر ، وسرت في كل ذلك وانا آمن مطمئن ، - وسأصاحبكم على ان تقرأوها - لتصلوا بسلام .

ليقل كل منكم بلسان خاضع وصوت خاشع ، اللهم يا محي الرفات ويا دافع الآفات حطني في تربتي وغربتي وغيبتي وأوتني واحفظني في نفسي ونفائسي وعيرضي وعرضي وعندي وعندي وسكني ومسكني وحولي وحالي ومالي ومالي ولا تلحق بي تغييرا ولا تسلط عليّ مفيرا واجعل لي من لدنك سلطانا نصيرا ، اللهم احرسني بعينيك وعونك واخصمني بأمنك ومنك وتولني باختيارك وخيرك ..

قال الحارث : فصدقناه في كلامه ثم سرنا وسار معنا ، الى ان وصلنا مساء يوم الى مدينة عانة فطلب منا الاجرة والاعانة ، فاعطى كل* ما عليه ، وقضينا ليلتنا ، وفي الصباح بحثنا عنه فلم نجده ، ثم حدثني نفسي ان ابحت عنه ، وفتشت عليه في كل مكان ، حتى وجدته في خمارة متنكرا ويلبس ثوبا قشيبا ، وعلى مائدة الخمر وحوله الندماء ، تدور عليهم السقاة ، وهو يترنح من نشوة الخمر يميننا وشمالا ، فقلت له : ما هذا يا ملعون ! فضحك مستغرقا واجابني مستغربا او انشد شعرا ، عرفت منه انه ابو زيد ، صاحب المقامات ، واخو المفاجئات ، فقلت : ومتى تتوب وترجع الى الرشدا فتألف متضرعا : وقال : بربك اركني ، هذا الوقت وقت البهجة مندي والمرح ، وليس وقت اللوم والتأنيب . فعلمت انه لن يرجع مما فيه ، فتركته مع الشيطان ، ورجعت الى قومي نستأنف المسير .

١٠ - المقامة التاسعة والثلاثون « العمانية »

قال الحارث : كنت بنعمان ، فخطر لي ان اركب البحر ، فوجدت مركبا نقلت اليه متاعي ، وتعرفت على جماعة فيه ، ولما همت المركب في الاقلاع ونشر الشراع ، سمعنا من الشاطئ هاتفا يدعونا لمصاحبتهم ، ويطلب الينا ان نقبل ركوبه المركب ، فمططنا عليه وحملناه معنا ، فأخذ يطرفنا بأحاديثه ويفيض علينا من نوادره ، فقلت له : بالذي سخر لنا هذا البحر اللجي ، الست السروجي؟ فقال : نعم انا السروجي صاحبك القديم ، فحدثت الصحبة والسفر ، وسارت السفينة في هواء عليل ، الى ان هبت عاصفة شديدة فاضطربنا الى ان نرسي السفينة الى جزيرة ، ومكثنا فيها الى ان نفذ الزاد ، فدعاني ابو زيد ان اصحبه الى داخل الجزيرة سمعا وراء القوت . وسرنا الى ان صادفنا جماعة من العبيد يحرسون قصرا وهم في غاية الكآبة فسألنا واحدا منهم عن سر الكآبة فقال : ان امرأة حاكم البلد في حالة وضع وعسر في الولادة . فقال ابو زيد : ان عندي وصفة لهذه الحال ، وكتب كلاما ، ووضعته داخل خرقة من الحرير وغمسه في الزبدية ، ثم قال : توضع هذه الخرقة على فخذ المرأة ، ولم تمض الا دقائق حتى وضعت غلاما . وبلغ الخبر الوالي ففرح واستبشر ، وسأل عن السر ، فدلتوه على ابي زيد : فأغدق عليه ، وجعله من خاصته .

قال الحارث : فلما رايت قد مال حيث يكتسب المال ، توجهت اليه باللوم ، فاعتذر عن المسير معي ، وودعني الى المركب ثم عاد . (١١) فن الواسطي من خلال مقامات الحريري . د. ثروت عكاشة .

١٢ - المقامة السابعة « البرقميدية »

قضى الحارث بن همام يوم العيد في برقعيد ، وخرج مع الخارجين الى الصحراء لتأدية الصلاة ، وحينما فرغ المصلون من صلاتهم ، برز واحد من بينهم أعمى يحمل مخللة ، تصحبه عجوز حيزبون في سن الستين ، وادخل يده في مخللاته وأخرج منها بطاقات مكتوبة ، سلمها للعجوز وأمرها بتوزيعها على الحاضرين ، ولكنها لم تجد أحدا منهم مدّ يده بدينار أو درهم ، فأمرها بإرجاع البطاقات ، فأخذت في جمعها واسترجاعها ، ونسيت البطاقة التي ممي ولم تتجه نحوي . وتأملتها فاذا مكتوب فيها أبيات يشرح بها حاله وكثرة عياله . ولما رجعت العجوز الى الشيخ أخذ يسفها ويؤنبها . قال الحارث : ولما رايت هوانها بين يديه ، أشفت عليها ، وأخرجت من جيبى درهما ، وناديت العجوز ، ومددت لها البطاقة والدرهم ، وقلت لها : خلدي هذا على ان تسمح لي بسؤال ، فأخذته وقالت : سل ما بدا لك ، فقلت لها : من الرجل ؟ فقالت انه من سروج وهو الذي صنع الشعر المنسوج . فحدثني قلبي انه ابو زيد ، واقتربت منه فهش للقائي ورحب بي ، فسألته عن سبب عماه ، وعهدي به مبصرا ، فقال لي : هل منا ثالث ؟ فقلت : ليس الا العجوز ، فقال ما دونها سر محجوز . فرفع العصا التي فوق عينيه ، واذا به مبصر مفتوح العينين ، فسألته عن سر تماميه ، فقال : الزمن وما يجري فيه . ثم قال : أرجو ان تسمحني بمسحوق في ماء اغسل به عيني ، وأزيل غمامي .



المواد الطبية - لديسقوريدس

فحار الحارث : فتمت لاحضر طلبة ، فلما عدت بالملتقى في أقرب من رجع النفس وجدت الجو قد خلا ، والشيخ والشيخة قد أجفلا ، فاستشطت من مكروه غضبا واوغلت في اثره طلبا فلم الحقه ، ولا أدري هل تاه في الصحراء ، أم صعد الى عنان السماء .

١٣ - المقامة الثانية « الحلوانية »

حكى الحارث بن همام قال : تملقت من صفري بالادب وأحببت مجالس الادباء ، وفي بعض رحلاتي الى حلوان وجدت أبا زيد الروجي متنكرا ، يدعى مرة أنه من آل قحطان ، وينتسب أخرى أنه من سلالة آل ساسان ، ويمتري مرة الى أقبال غسان ، ومع هذا يبدو أمام الناس طريفا لبقا محدثا ... قال : فرغبت في صداقته وأحببت مجالسه وأحاديثه ، ومكثت على هذه الحال مدة الى أن عرف له أن يسافر ويرحل ، فسافر بعد أن امتلات نفسي بحبه ولم أعرف له بعد ذلك منزلا ولا دارا ، الى أن عدت الى البصرة مسقط رأسي . وفي أحد الايام قصدت دار كتبها ، التي هي منتدى المتأدبين وملتقى القاطنين منهم والمتفرجين ، فجلست اليهم وخضت معهم في أحاديثهم ، وبينما نحن كذلك ، دخل علينا رجل رث الهيئة كثيف اللحية متفضن الوجه ، وجلس في أخريات الناس ، ثم لم يلبث أن دخل في الكلام وشارك فيما تشققوا فيه من حديث الشعر والادب ، واستطرد في الكلام حتى أنشدهم شعرا دلّ على القدرة والبيان .

وابتدره أحد الحاضرين أن ينسج على منوال شعر

فأمطرت لؤلؤا من نرجس فسقت

وردا وعضت على المتأب بالبرد

فلم يكن الا كلمح البصر أو أقرب حتى أنشد

سألها حين زارت نضو برقمها

القاني وايداع سمعي أطيب الخبر

فرحزحت شققا غشي سنا قمر

وساقت لؤلؤا من خاتم عطر

١٤ - المقامة الثانية والثلاثون « الحربية أو الطبية »
حكى الحارث : عزمت بعد أن قضيت مناسك الحج ، أن أقصد طيبة ، وهي مدينة الرسول عليه السلام لأزور قبره . ثم سمعت بأن هنالك حربا بين القبائل ، وأن الامن مضطرب ، فترددت ، ولكن حب الرسول دفعني للتغلب على هذا التردد ، واستمررت في المسير ، وبينما نحن في قبيلة بني حرب ، اذ رأيناهم يركضون ويجرون ، فسألنا ما بالهم ؟ فقالوا ان فقيه العرب قد حضر ، واذا حضر الفقيه بان الناس يجتمعون اليه ، وكل يسأله .

قال الحارث : فسرت معهم ، وأحببت أن أعرف حقيقة الامر ، ولما وصلنا الى الفقيه تبينته فاذا هو أبو زيد يقول : اني لفقيه العرب العرباء وأعلم من تحت السماء فمن شاء فليسألني . فأنبرى له غلام وقال : عندي مائة مسألة في مختلف الفنون ، فأجاب عنها سوّالا سوّالا ، فأعجب وأغرب . ثم قال أبو زيد ، ومن كان عنده سؤال آخر فليسأل ، فوجم القوم وبهتوا . ثم استأذن منهم ، فقالوا : نأذن لك على أن تعود ، وساق اليه كل منهم ما قدر عليه . قال الحارث : فأخذت بيده وقلت : عهدي بك سفيها ، فمتى صرت فقيها ! فقال : لبست لكل حال لبوسها ، والجاني الزمان لان أقابل نعيم الحياة وبؤسها . ثم نهضنا لزيارة قبر الرسول ، وبعد ذلك شرّق وغربت ، ولا أدري أين ذهب .

مقامات الحريري المرسومة وأهميتها الفنية الاجتماعية

بقلم: زياد أحمد

الحضارة العربية، بل من افضل فناني العرب قدرة على التعبير، كمصور وملون، وكرسام منمنمات، ومصور لاحداث، اذ عرف كيف يقدم لنا بعض احداث هذه المقامات بأسلوب فني معبر، يتجاوز النص في كثير من الاحيان ليقدّم لنا الاطار التاريخي للاحداث التي يسجلها، ويقدم لنا فنا واقعيا مترابطا مع عصره، يمثل معجزة من معجزات الفن التشكيلي العربي، ولهذا احببنا ان نقدم للقارئ دراسة تكشف للقارئ اهمية هذه المقامات المصورة التي كتبها (الحريري)، وحتى يتسنى لنا شرح هذه المعاني، لابد لنا من ان نقدم دراسة عن (المقامات) ودورها في عصر الحريري والاهمية التي لعبتها الرسوم الفنية الموضحة للمقامات والتزيينات المرافقة للنص، وغير ذلك من الامور الهامة التي ترتبط بالظروف التي احاطت بهذه الرسوم المزينة والمعبرة، وما قدمه لنا (الواسطي) من تراث فني، يحمل الميزات الفنية التشكيلية، ويرتبط بالعصر شاهدا عليه.

وسنبدا بتساؤل عن المقامات واهميتها الادبية في تلك المرحلة؟! وعن (مقامات الحريري) وما انعكسه فيها من العصر، من حيث اللغة الادبية وتطورها، ومن حيث المضمون الذي تملكه، وخصوصا شخصية (ابي زيد السروجي)، بطل هذه المقامات الذي يعكس بتصرفاته عصرا كاملا بكل تناقضاته.؟!

لقد حظيت مقامات الحريري المصورة والمزخرفة والمزوقة بالرسوم الملونة، باهتمام نقاد الفن والمؤرخين للتاريخ العربي والاسلامي، لانهم اعتبروها نموذجا حيا لافضل تجارب الفن التشكيلي العربي في عهود ازدهاره في ظل الحضارة العربية الاسلامية، ومثلت هذه التجارب الخصائص الاساسية لفن التصوير في اكثر ابداعاته تقدما، اذ اجتمع في هذه الرسوم، المضمون الانساني الى الصياغة الفنية المحكمة، وقدمت لنا رؤية حية لعصر معين من العصور بكل ما فيه، ولهذا فهي شهادة واقعية على مرحلة تاريخية محددة المعالم، ويعتبر (يحيى بن محمود الواسطي) الذي رسم مخطوطة من اهم المخطوطات الباقية الى عصرنا هذا، احد اهم الفنانين المصورين الذين عرفتهم



يقدم لنا الواسطي مشهد سفينة من ذلك العصر بكل تفاصيلها وبإضافة
 الى المشهد العلمي الدقيق التسجيلي نرى بعض الامور الهامة مثل الوجوه
 التي تعمل داخل السفينة وتسيرها ، وقد قطع الفنان جانباً من السفينة يبرز
 لنا هذه الوجوه ويعطينا فكرة عن العمال الذين يقومون بتسيير السفينة،
 وهذا يكشف عن مدى الوعي الذي يتمتع به فنان ذلك العصر اذ لا يمكن
 ان تتم عمليّة الرسم بدوٍ ابراز البصيرة العمال الذين يمثلون
 القوة العاملة للنسانية.

ومن المعروف ان المقامة عبارة عن مناظرة على شكل ندوة ، يتحدث فيها الاديب بعبارات منتقاة ومنمقة ، ليقدم قضية او يعرض حادثة ، ولهذا المقامة تعني المجلس الذي يشتمل على احاديث مختلفة لا علاقة لها بالادب ، ولقد استطاع (بديع الزمان الهمزاني) ان يجعلها فنا قائما بذاته له مقوماته الاسلوبية ، واعطاها شكلها المألوف والمعروف عندنا الى اليوم ، كقصة متتابعة الاحداث ، فيها الشخصيات الادبية والانسانية ولها اسلوبها المليء بالسجع والمحسنات اللفظية ، والبديعية وذلك في القرن العاشر الميلادي .

وحين جاء الحريري (١٠٥٤ - ١١٢١) ، زاد المقامات تأثقا لفظيا ، وتكلفا بالصنعة وتلاعبا بالكلمات ومبالغة بالمحسنات البديعية ، واللفظية ، وفي السجع والجناس والطباق والتورية ، وغيرها ، وجعلها تقدم قصصا ذات طابع فكاهي بأسلوب خاص .

ولهذا أصبحت شخصية (ابي زيد السروجي) ، هامة جدا كنموذج لبطل عصري من ابطال الروايات والمسرحيات ، يقدم المشاهد المتنوعة ، فهو شيخ شغل بالادب ، وقد أصبح اديبا ومحدثا ، وحين ضاقت سبل الادب ورقدت قدراته على كسب العيش ، فخرج من بلده (سروج) على الفرات متنكرا ، ينتقل من مكان لآخر ، سعيا وراء الرزق ، معتمدا على ثقافته وعلى مهاراته الفردية لكسب رزقه ، والى حد بعيد على (انتهازيته) ، فهو يلبس لكل حال لبوسها ، ينطق بما يناسب كل مقام ، تارة يشحذ ، ويسال الناس الاحسان ، ويصبح خطيبا او واعظا على منبر ، اودجالا يبيع التعاويذ ، او حجاما يراوغ ويدور ، ليفش الناس ، بل يعمل حارسا لاحدى القوافل ومعلما للصبيان ، وهكذا ...

ولقد سافر من (سمرقند) الى (اسبانيا) ومن (تبريز) الى (الاسكندرية) ومن (مرو) الى (صنعاء) ، ومن (تونس) الى (البصرة) ، منتقلا من مكان الى آخر ، يقدم لنا الحياة اليومية ، لآبناء الطبقة الوسطى في ذلك العصر ، سواء كانوا تجارا ، او كانوا اديبا ، ومن طبقة العامة ، وعلى شكل واقعي ، وبانورامي يعكس لنا كل مشاهداته خلال تلك الفترة الزمنية .

ولهذا فان شخصية (ابي زيد السروجي) تتمتع بقدر كبير من الاهمية لانها تجمع من حيث خصائصها ، اشياء عديدة من شخصيات مسرحية وادبية شبهت من قبل بعض الكتاب بشخصية (طرطوف) او (فيفارو) او (سكايبين) ، بل هي تشبه الى حد بعيد شخصية (غوار) لما تملكه من خصال ، اذ تتردد اخلاقه بين الكرم والشجاعة والقناعة - من جهة - والكذب ، والتلاعب ، والجشع ، والمقالب - من جهة اخرى - ، ويتسم بالدعابة والمرح ، ويعتمد على البراعة الخالصة في

افحام منافسيه بتصرفاته ، ويفلت في النهاية حين تنكشف اموره .

وهنا لابد لنا من ان نقول بان (ابا زيد السروجي) يمثل نموذجا صادقا لعصر معين أصبح كل شيء فيه محلا ، حتى الكذب والجبن والتلفيق ، والتحلل الخلقي ، فهو يصل الى حد بيع ابنه لاحد الحكام ، ويمدح الارتزاق والاحتيال والشحاذة ، وذلك لما وصلت اليه الاوضاع العربية في فترة تحلل الخلافة العباسية ، وانتشار الفساد ، والعجز عن اقرار الامن ، وعدم التمكن من الوقوف بوجه الصليبيين الفزاة ، الذي احتلوا قرية (الحريري) نفسها .

وهذا التصوير للعصر على هذا النحو جعل من مقامات الحريري ، كتابا شعبيا في عصره ، وفي العصور اللاحقة ، رغم تدني اسلوبه الادبي وانحداره ، وعكسه لقيم تختلف كل الاختلاف عما قدمته له كتب الادب العربي الاخرى ، ولهذا أصبحت (مقامات الحريري) من اوسع الكتب انتشارا ، وقد نسخت عنها مئات النسخ ، التي تقدم لنا صورة عن انتشار المخطوطات في ذلك العصر ، ويقدر بعض المؤرخين عدد المخطوطات الموزعة في المكتبات بحوالي (٧٠٠) نسخة ، ظل عددا كبيرا الى الان محافظا على رونقه ، وقد ترجمت لعدة لغات في ذلك العصر ، منها الفارسية والتركية والسيرانية ، وقد عثر على عشر مخطوطات مرسومة برسوم مختلفة ملونة ، ومزينة بالعبارات ، ومزوقة ، وقد اختلفت القيمة الفنية والاجتماعية لهذه الرسوم لكن اهمها مارسمه (الواسطي) .

وهذا يعني ان (مقامات الحريري) قد اثارت اهتمام الناس في ذلك العصر ، ولهذا فقد وجد (الرسامون) فيها فرصة للتعبير عن عصرهم بكل وضوح ، وتجلت فيها قدرة الفنان على الاستفادة مما تقدمه له الحكاية المروية ليقدم لنا المشهد مرسوما وملونا مترافقا مع النص ، وهنا نود ان نوضح ان رسوم الواسطي التي ترافق نصوص مقامات الحريري هي رسوم فنية تنطق بالابداع الفني وتختلف عن اصلها الاول المكتوب لما احتوته من مشاهد لا نراها في النص ، بشهادة اكثر نقاد الفن ، وهي تقدم لهذا السبب مشاهد تستوحي النص فقط ، كلفظات مسرحية سريعة لجانب من الحادث ، وقد اخذ الفنان حريته في التعبير ، بحيوية دون تقيد دقيق بالكلام ، ولهذا ليست الرسوم المقدمة هي عبارة عن فن تسجيلي فقط ، بل عملية ابداع فنية خالصة ، تستوحي القصة وتقدم اللوحة المرافقة التي يمكن ان تنتزع من الكتاب لتعلق كعمل فني خالص ، له زواياه الاجتماعية والفنية ولهذا لابد لنا من ان نتعرض في هذه الدراسة الى هذين الجانبين الهامين في رسوم الواسطي ، وهما الجانب الاجتماعي والجانب

الفني . وطبعاً فإن من الواضح أن من الصعوبة بمكان فصلهما عن بعض .

لكننا قبل أن ننقل لتوضيح هذين الجانبين نود أن نسجل هنا ما كتبه الناقد الكبير (رتشارد انتنهاوزن) في كتابة الفن العربي عن رسوم المقامات ، والذي يوضح أهمية هذه الرسوم ، يقول انتنهاوزن) :

« بلغ فن التصوير العربي ذروته في رسوم المقامات التي أنجزت في بغداد ، بالجهد الكبير والمتنوع الذي بذل فيها ، وقد تم ذلك على الرغم من حقيقة أن كتاب (الحريري) بعد ذاته ، لا يقدم للمزوق سوى الشيء القليل . كما يبدو ذلك عليه ، والنقطة الرئيسية هي البراعة اللفظية ، لدى البطل (أبي زيد) الذي يعرف بارتجالاته الحاذقة ، وادعاءاته المستهترة كيف يحرك حشداً من الناس أو شخصية بارزة ، ويحصل نتيجة لذلك على هدايا كثيرة ، ولقد ظل القراء العرب لعدة قرون يعجبون بهذه التلميحات الكثيرة ، والاستعارات الحاذقة ، والتلاعب بالالفاظ والاحاجي ، وغيرها من اعمال البراعة التي تضيف على هذه المغامرات أهميتها الادبية ، ذلك أن المذوق كفنان غافل عن مثل هذه الاغراءات اللغوية ، لا يستطيع أن يستعمل سوى الحالات التي وجدت لا يصلح هذه الاوهام اللفظية ، وكيفما كانت الحال فإن الخمسين مقامة حدثت في اماكن عديدة ، ولذلك فإن هذه التصاوير بجهد المدهون تغدو واضحة جهد المستطاع ، وتوفر لنا نظرة ليس لها مثيل في الوطن العربي ، وهي رسوم اعلامية عن العراق لأنها أنجزت هناك ، نحن نشاهد حادثة تقع في مسجد وأخرى غيرها في مكتبة ، وفي سوق ، أو في خان أو مقبرة ، أو في مخيم صحراوي أو في جزر خضراء في المياه الشرقية . . . ومرة أخرى في بلاط احدى الحكام ، وقصراً فيه العبيد ، وغرفة في ذات اللحظة التي يعاقب فيها أحد التلاميذ بالفلكه ، وفي موقد على مقربة منه حيوان ذبيح ، أو نشاهد سفينة وكأنها على وشك الرحيل ، وفرساناً وحيدتين في صحراء ، وراعية ابل مع امتعتها وموسيقيين راكبين ، ومما شاكل ذلك ، أنه استعراض للاغنياء والفقراء ، للحزائي والمستبشرين ، للمنفعلين وللهادئين ، للطفيليين والمتفجرين ، فهذه الرسوم في واقعيتها ، تكشف عن مظاهر الحياة في القرون الوسطى التي ماتزال غير معروفة وهكذا عن طريق هذه الرسوم اطلعنا على العمائر المدنية المحلية والتي زالت منذ زمن طويل ، وكذلك عرفنا بعض التفاصيل من امثال اجزاء السقوف المتحركة التي يمكن تحويلها الى جانب واحد ، لفرض التهوية الصحيحة ، فهذه كلها يمكن فهمها بيسر ، وتستطيع ان تعرف الطريقة التي كانت تحاط بها الواح السفن سوية بالشكل الذي لازالت فيه تصنع في (المكلا) جنوبي الجزيرة العربية ، او ننظر عن قرب

الى خزانة لآلات حجام ، على ان اكثرها بروزاً هو أننا نستطيع التغلغل في المنازل التي لا يمكن الوصول اليها ، في ذلك الوقت مثل حجرات النساء ، والحقيقة ان هذه المرأة الفريدة للحضارة العربية في العصور الوسطى تعكس عملياً كل مظاهر الوجود البشري من المهد الى اللحد . . . »

واذا تركنا جانباً هذه الامور التي افاض النقاد في شرحها ، عما سجلته لنا الرسوم من حياة العصر . وخصوصاً (مقامات الحريري) ننتقل الى الحديث عن الجانب الانساني في رسوم هذه المقامات ، كما نلتقطه من خلال تحليلها ، وسوف نبدأ بالمقامة الصعدية (السابعة والثلاثين) ، فقد صورت لنا هذه المقامة (ابا زيد السروجي) امام قاضي (سعدة) ، وهنا نود ان نشير الى عملية قطع العמוד التي قام بها الرسام ليبرز يد الشخص ويظهر رجليه ، ان العملية تدل على ان العملية تدل على ان الراي يحتاج الى مشاهدة يدي الشخص ورجليه ، ولهذا تتمتع الايدي والارجل باهمية تفوق اهمية العמוד ولهذا قطعه واعاد وصله من جديد فاستقامت اللوحة للمشاهد ، ولا تكون مخطئين اذا قلنا بأن هذا الاسلوب يكشف عن شيء هام واساسي في فن تصوير المخطوطات العربية وهو ان الانسان يعبر عن حقيقة تفوق (الاشياء) ويمكن ان يستغني عن العמוד لانه ليس هاما قدر اهمية الشخص الذي تحدث عنه القصة ، وبالتالي فالحاجة تدعو الى التخلي عن الصياغة التسجيلية الحرفية الخارجية ، والى رفض الارتباط بالقاعدة الفنية والمفاهيم التقليدية للتصوير ، ذلك لان هناك قاعدة اهم وحقيقة اكثر أهمية ، وهي تقديم القصة بوضوح للمشاهد ومن منطلق الارتباط بمضمون القصة .

ويساعدنا هذا على تقديم فكرة عن الاسلوب الفني الذي يرتبط بمضمون القصة ، أكثر من ارتباطه بالقواعد الفنية التي تجعل العמוד اهم من الشخص ، وهنا نحس بأن هذا التفصيل للمضمون قد ساعدنا على الوصول الى حقيقة هامة عن فن الرسم للمخطوطات ، اذ قدم لنا صيغة فنية متطورة تشابه الى حد بعيد ما يقوم به اليوم بعض اهم الفنانين الحديثين الذين يلجأون الى بعض التحوير في الاساليب الواقعية للتعبير خدمة للمضمون الاجتماعي والانساني .

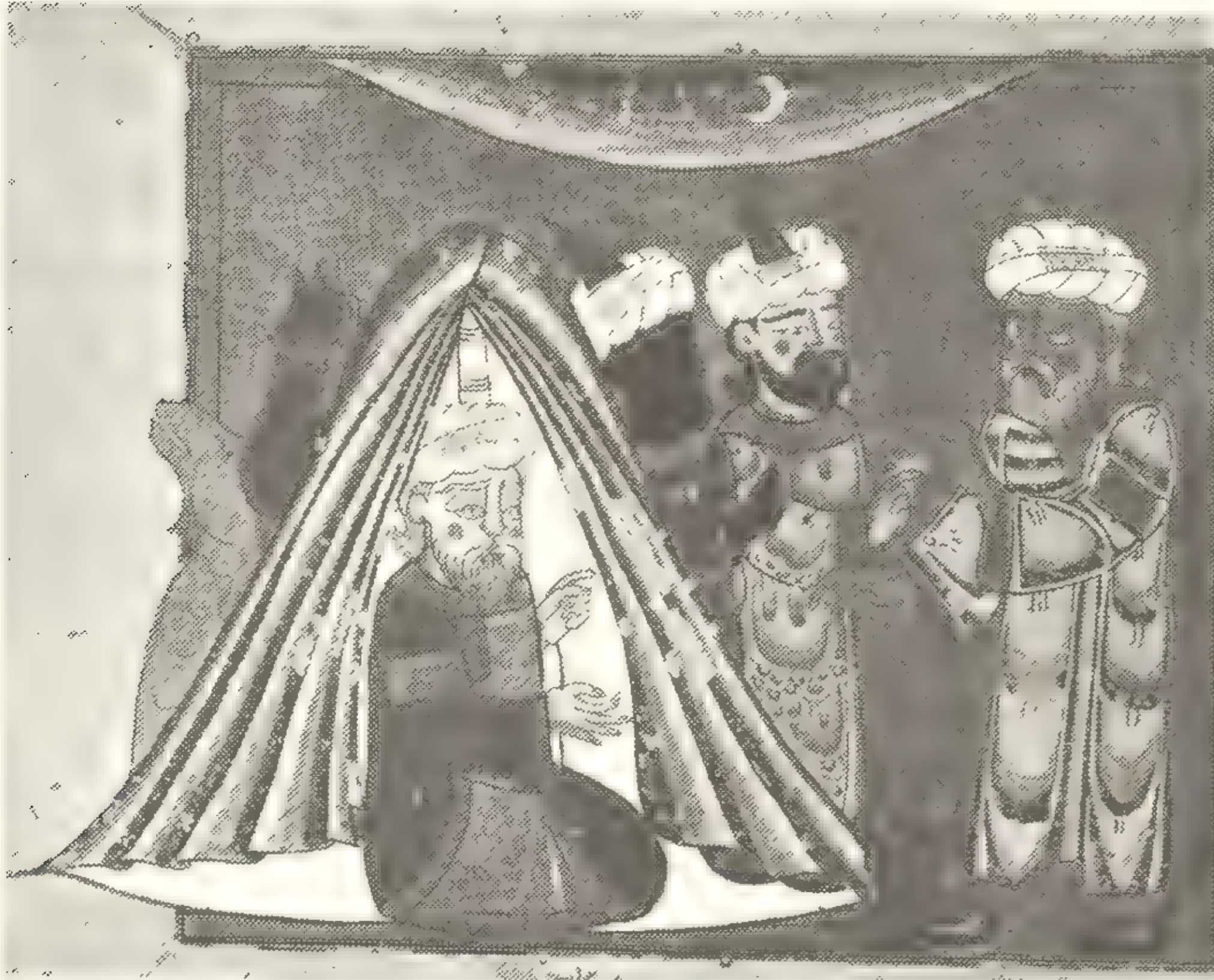
ان رسم احد الخيام ، وقد تحولت الى حالة سواء ، في مخطوطة ، تقدم لنا مثلاً آخر على أهمية اجراء بعض التغييرات على القواعد الشكلية للفن لابرار المضمون الانساني ، ذلك لان غاية الرسم هو توضيح ما في الخيمة من اشخاص وتقديم ما تحتويه من اشياء ، وفي نفس الوقت يمثل الاشخاص المرسومين خارج الخيمة ، ولا يمكن دمج الحادثتين معاً ، الا اذا لجأ



رسم الواسطي لمقامات الحريري (الحج) وفيها يبرز الشوق للوصول للحج فاشترأبت اعناق
الجمال وتحركت الاعلام لتقدم لنا الحركة، ان الاراسك يتجلى في حركة وتداحل كل الاشياء في اللوحة.



مقامات الحري - رسمت في سورية (١٢٧٣م) - ميلانو



مقامات الحري - نسخة قتيانا - رسمت في مصر (١٣٣٤م)

الى حيلة ، ليقوم بعملية الدمج هذه ضمن رسم واحد ، او اكثر من حادثة ، وهكذا قدم لنا في المقامة (الرابعة والثلاثين) الزبيدية مشهدا اصبحت الخيام فيه عبارة عن دائرة سوداء تتكرر وتشبه القوس ، وتبرز الوجوه من داخلها ، ويعكس القوس الذهبي الامامي ما يجري داخل الخيمة ، ولكن حركة الرماح البعيدة تعطينا صورة عن تكوين حيوي لا يبعد الحدود لتتقي كل خطوطه في نقطة الحدث الرئيسية ، وان من الواضح ان الفنان قد عرف بأن التكوين لا يستقيم الا اذا لجأ الى هذه الوسائل المختلفة ، التي تكشف عن ان المضمون هو الذي يتحكم بصياغة العمل لا الشكل .

لكن (الواسطي) في رسومه لمقامات الحريري الموجودة في باريز ، وهي المخطوطة التي اطلق عليها النقاد اسم (مخطوطة شيفر) تحفل بنماذج هامة من الرسوم التي تؤكد على أهمية الترابط بين المضمون والشكل ، وعلى ان الصياغة مبتكرة قد استفادت من الحادثة المروية ، لكنها قطعت اشواطاً بعيدة في بناء العمل على اساس فنية متميزة ، تكشف عن الجوانب التشكيلية التي لجأ اليها الفنان ليعبر عن الفكرة التي يريد ، ولسوف نعرض لبعض الامثلة التي تساعدنا على توضيح الفكرة .

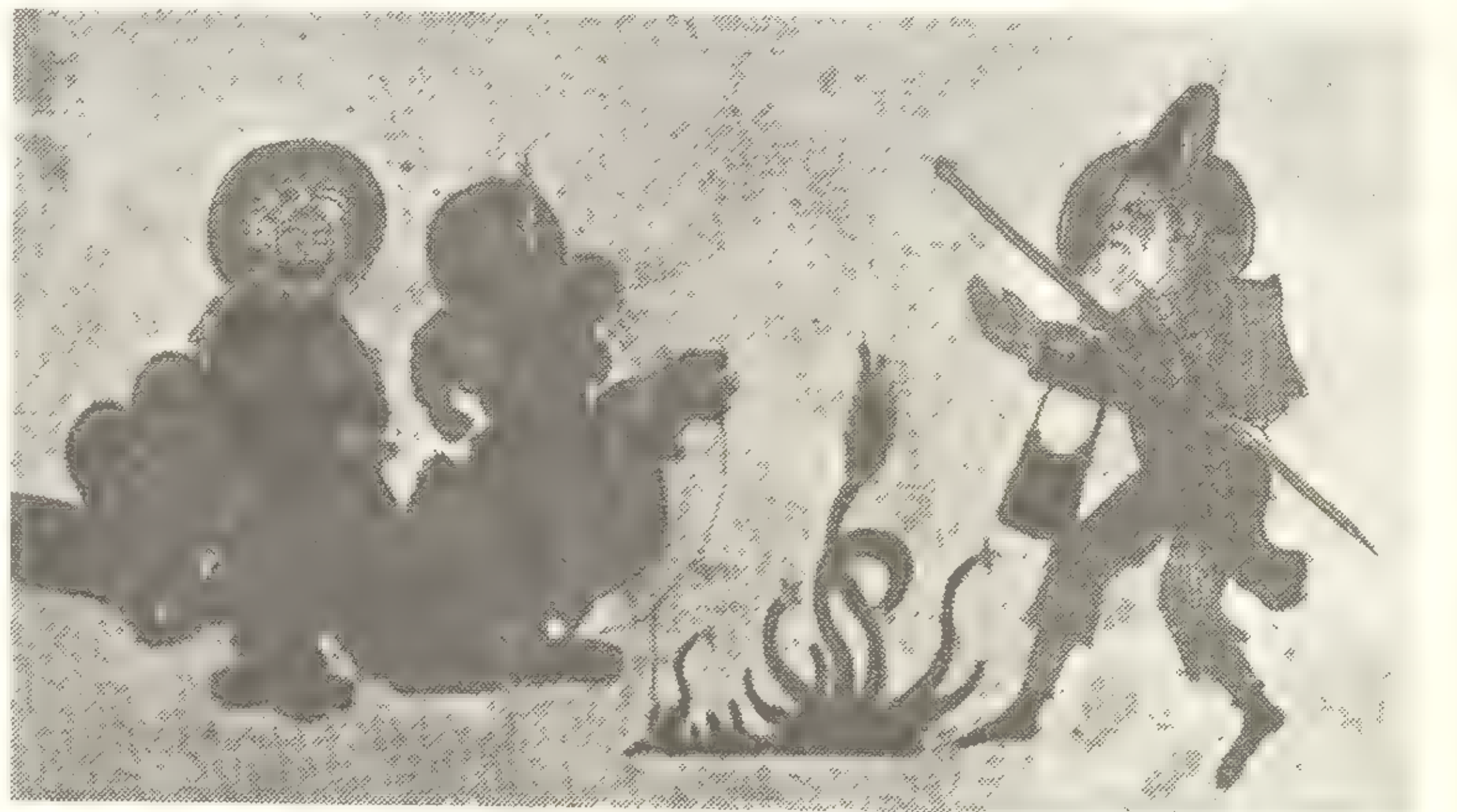
تمثل احدى اللوحات قافلة الحجاج (المقامة الحادية والثلاثون) ، ويبرز لنا الفنان تشويق الحجاج للوصول الى الكعبة لتأدية مناسك الحج ، ويبرز هذا التشويق ، وهذا العنصر التعبيري الذي يربط بين الامام ، فقد تشوق الحجاج وشاركهم الجمال في هذا التشويق ، وهذا للعنصر التعبيري الذي يربط بين الشخص وفرسه او جملة برباط موحد ، يجتمع فيها الانسان مع مطيته في عاطفة واحدة وهذا الاسلوب قد عرفه الشعر العربي ، واستخدمه على نطاق واسع في الادب العربي ، وقد وصلت الجمال والرؤوس في تشويقها للوصول الى مرحلة تتجاوز فيها سرعتها ، فلا تقنع بما تملكه من طاقة ، ولهذا فالواسطي يؤكد لنا على المضمون الاساسي للوحة عن (الحج) ، ولا يكتفي بتصوير مشهد تسجيلي لقافلة حجاج كما نراها في الرسوم التسجيلية العادية ، بل ينتقل الى داخل الاشخاص ليصور عالمهم الداخلي ، ورغباتهم وهكذا يحرك المشهد ما يفعله من تصوير للتعبير الانساني ، وهكذا تمتد الرؤوس وتشرب الاعناق ، تريد الوصول الى الغاية باقصى سرعة ممكنة .

ويمكن ان نوضح ذلك كله على شكل اكثر وضوحا اذا قارنا هذا العمل الهام بلوحة اخرى رسمها عن (العيد) في المقامة (السابعة) ، فالاحتفال بالعيد قد قدمه لنا على شكل تكوين ساكن ظاهريا ، فأكد على هذا الثبات عن طريق وقوف أرجل الخيل ، ولهذا

لَوْ أَحَدًا لَأَجِدُ الْعَادِلَ الصَّمَدَ لَا وَلَدَ لَهُ وَلَا وَالِدًا لَمْ يَكُنْ مَعَهُ وَ



مقامات الحريري - المتحف البريطاني - رسمت في سورية (١٣٠٠م)



مقامات الحريري - المكتبة الوطنية - باريس - شمال العراق.

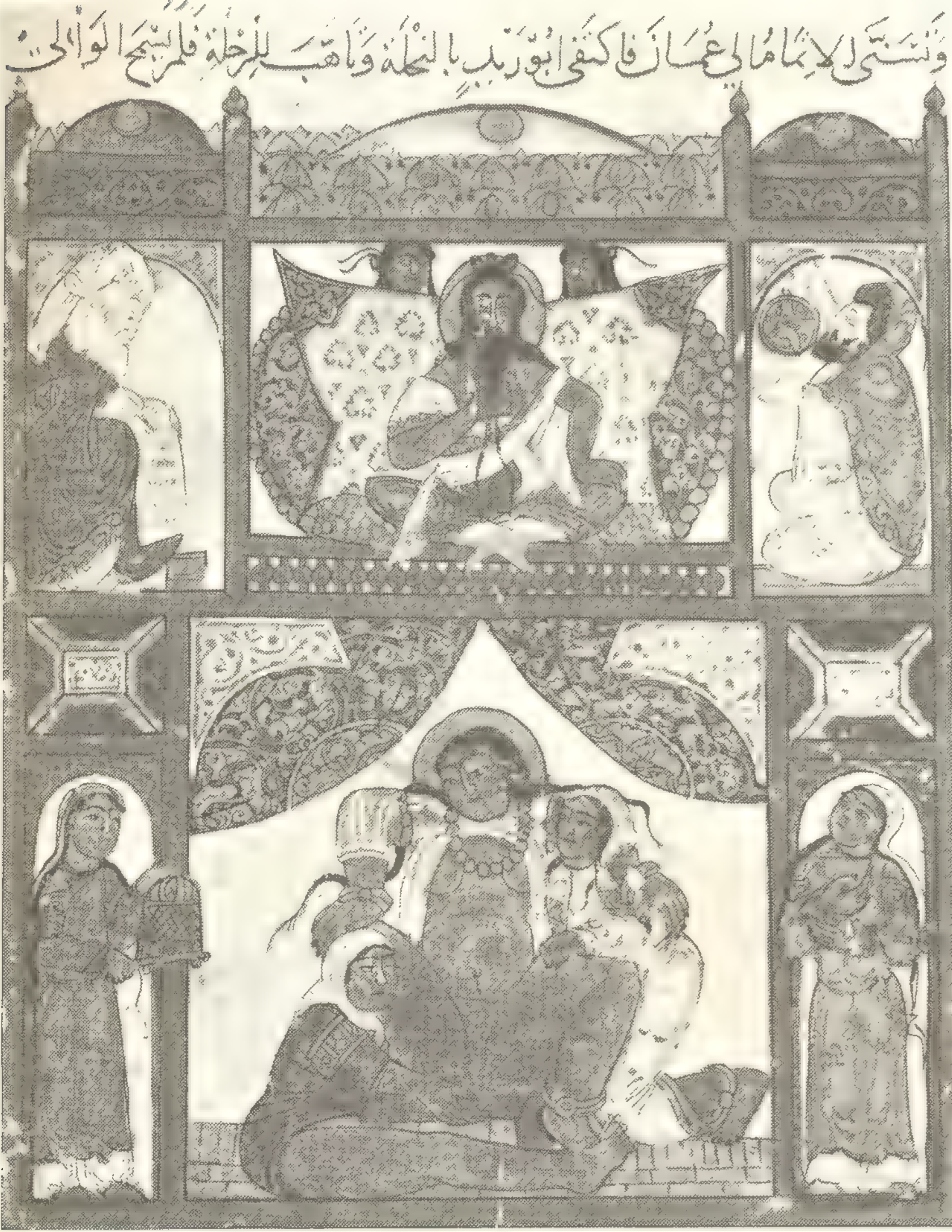
لم يعد التشويق واردا بل استغرق كل انسان في عمله . ولكنه استعان بوسائل اخرى للتعبير عن الحركة ، فاستعاض عن الحركة الاولى الظاهرية بحركة داخلية ، اذ رفع رجل احد الاحصنة ليؤدي التماثل في الحركة ، وحرك رؤوس عازفي البوق ، لانهم يعزفون على شكل يختلف عن حركة حاملي الاعلام ، او قارع الطبل . وامتلا المشهد حيوية حين ميز بين الاعلام العامودية ، والابواق المائلة ، فاعطى التنوع والفننى للتكوين ، وضخم احد الاعلام ، واماله ليوازنه مع الابواق الممتدة ، حتى يستقيم تشكيل اللوحة ضمن صياغة متميزة ، وهكذا نراه يضيف افكاره ، الى مشاهد معينة ، ويعيد تنظيم مشاهد اخرى لتتلاءم مع الغايات الاساسية للمضمون ، ولتوافق مع تنظيم فني للصياغة المتوازنة والمستقرة ، او المتحركة حسب الموضوع المعالج .

وهو يبسط عندما يقتضي الحال ذلك ، ويعتني باعطاء تناسب بين الاشكال في احوال اخرى ، ويلجأ للتعقيد في بعض الاحيان ، ويدمج بين مشاهد مختلفة ، او يربطها بتكوين واحد وحركة خاصة ، مما يدل على تمكن من الرسم على نحو مدهش وعلى حس فطري عال المستوى بالنسبة لعصره .

ولعل اروع ما قدمه الواسطي هو الوحته (قافلة الجمال) ، حيث يبدو المشهد لنا عاديا ، مجموعة من الاهل تسوقها راعية ، والحديث الموجود في المقامة الثانية والثلاثين ، لا يتطلب من الفنان ان يرسم مثل هذه اللوحة اذ يرد حديث (قافلة الابل) عرضا في النص كما يرويه (الحريري) ، واثار هذا الحديث خيال (الواسطي) فأبدع لوحته ، اذ لجأ الى مساحات فنية ، والى اضاءة متدرجة ، واللون الابل بألوان متقاربة مشرقة ، موزعة ببراعة وقد درست بشكل منظم ، وأراد من خلال ذلك ان يقدم دراسة لتناغم لوني ، وحركة تنبعث من تداخل الجمال وتناغم الالوان ودرجات الاضاءة ، وتشابكت ارجل الجمال مع بعضها ، وتبدلت حركة رؤوسها مما اعطى المشهد حيوية ، واعطى عبر تبدلات جزئية من جمل لآخر ، ومن مساحة لآخرى ، تماثلا وتقاربا وتغيرات تعطي الايقاع الموسيقي في اللون والضوء وتداخل الاشكال ، التي تكشف عن تعدد اشكال الحركة التي تعطينا الاحساس بأنه لم يرسم الا جملا واحدا ، يتحرك حركة مناسبة متناسقة بحيوية ، وهكذا يسيطر عليها الاحساس بوجود الحركة ، رغم ثبات الابل ووقوفها .

وترجع اهمية اللوحة الى بعض المعاني الانسانية التي اضافها على الابل فجعلها تائهة غريبة لا تدري مستقرا لها ، فهي تقدم لنا بوضوح تام تداخل الفكرة الانسانية مع التشكيل اللوني ، ويمكن الحديث عن شكل من (المستقبلية) ، في تكرار الرؤوس والارجل ،

تمثل ذروة التطور ... وبداية النهاية ، لكنها بما تملكه من حس فني وانساني يمثل الشكل الأكثر أهمية من الفن العربي ، لأنها كانت قادرة على تقديم لغة متطورة لتصوير لغة أدبية منحدر ، وحالة اجتماعية في بداية انحطاطها وتخلفها ، انها رعشة الصحو ... قبل الموت .



وفي تنظيم المساحات التي تختلف قليلا عن بعضها ، ولهذا يبتعد التعبير عن (المحاكاة) أو الصياغة التسجيلية الى الشكل الأكثر تعبيرا ، وعن مدى الاهتمام الذي أولاه الواسطي (للاراسك) في لوحته تلك ، وهنا لانرى الاراسك كحركة زخرفية ، كما نراها في الاشكال الزخرفية والهندسية ، بل نراه كحركة متطورة في التعبير ، كجدل بين تبدل اللون والاضاءة ، وسكون ظاهر ، وجدل بين لون يتبدل ، ورأس يتبدل موقعها ، وأرجل تتداخل بلا نهائية .

والسؤال الذي يخطر لنا هنا ، والذي نستوحيه من محاولة نقاد الادب لربط (المقامات) بعصرها ، اذ ان الاغراق في التأنق والتلاعب بالالفاظ والمبالغة في استخدام المحسنات اللفظية ، يمثل نوعا من انحطاط الفكر والادب في القرن الثاني عشر ، اذ أغرق المجتمع العربي في الترف والتخمة حتى أصبحت المظاهر هي الاساس ، وعني بالتفريغ والتقسيم فظهرت المقامات كدلالة على عصر تخلف أكيد ، وقد انعكس ذلك كله في أسلوب المقامات ، الذي يمثل صيغة أدبية تعتنى بالصياغة والشكل وتبتعد عن المضمون ، بل تقدم الشكل الفارغ ، وقد حاول بعض النقاد ربط ذلك كله بانحطاط في الفن الى مستوى الزخرفة السقيمة ، التي تتشابك وتتقاطع بحيث تنتج ماهو جميل بلا مضمون حقيقي ، فهي تأخذ بالبصر لكنها لا تقدم مضمونا حقيقيا .

وفي الحقيقة ان بعض اشكال الزخارف في المرحلة اللاحقة للمقامات بدأت تتجه الى شكل من الانحطاط ، والى شكل من الدوران في الفراغ بلا مضمون ، وبدأت تعتمد على نماذج مكررة ، وعلى بعض النماذج التي ازداد تكرارها بلا ابداع ، وخصوصا في المراحل اللاحقة ، وهكذا دخل الفن العربي مرحلة من (الباروك) الذي يعني الزخرف السقيم والتكرار اللامجدي ، بعد ان كان جمالا وابداعا نراه في النماذج الحية التي يقدمها لنا (قصر الحير) أو (قصر الحمراء) في الاندلس ، ولكن لو تابعنا الطريق ، وبدأنا رحلة المتابعة لما قدم لنا في العصور اللاحقة لوجدنا ان هذا الفن قد بدأ مرحلة انحطاط ؟

لكن هذا الانحطاط والتردي لاشكال سقيمة ، لم تعرفه رسوم المقامات ، بل كان هذا التصوير للمقامات محاولة لانقاذ مايمكن انقاذه من شكل منحدر من الادب ، وصيغة سقيمة من التعبير ، وبالتالي رده الى فن مبدع ، وهكذا نحس بأن رسوم مقامات الحريري ..

مشهد الولادة كما صوره لنا الواسطي في مقامات الحريري -

وزنق الواسطي العناصر الانسانية على شكل دائرة تتمثلها

في حركة الرجال والنساء في يسار الطابق العلوي نرى

ابازيد ، وفي الوسط جلس الزوج تحيط به جارتان ينظر قدم

المولود ، وفي اليمين جلس رجل يصلي ، وفي وسط الطابق

السفلي نرى المرأة الحامل في وضعية الولادة تحيط بها جارتان

اخترع الفنانون العرب المسلمون

الفراغ الحديث

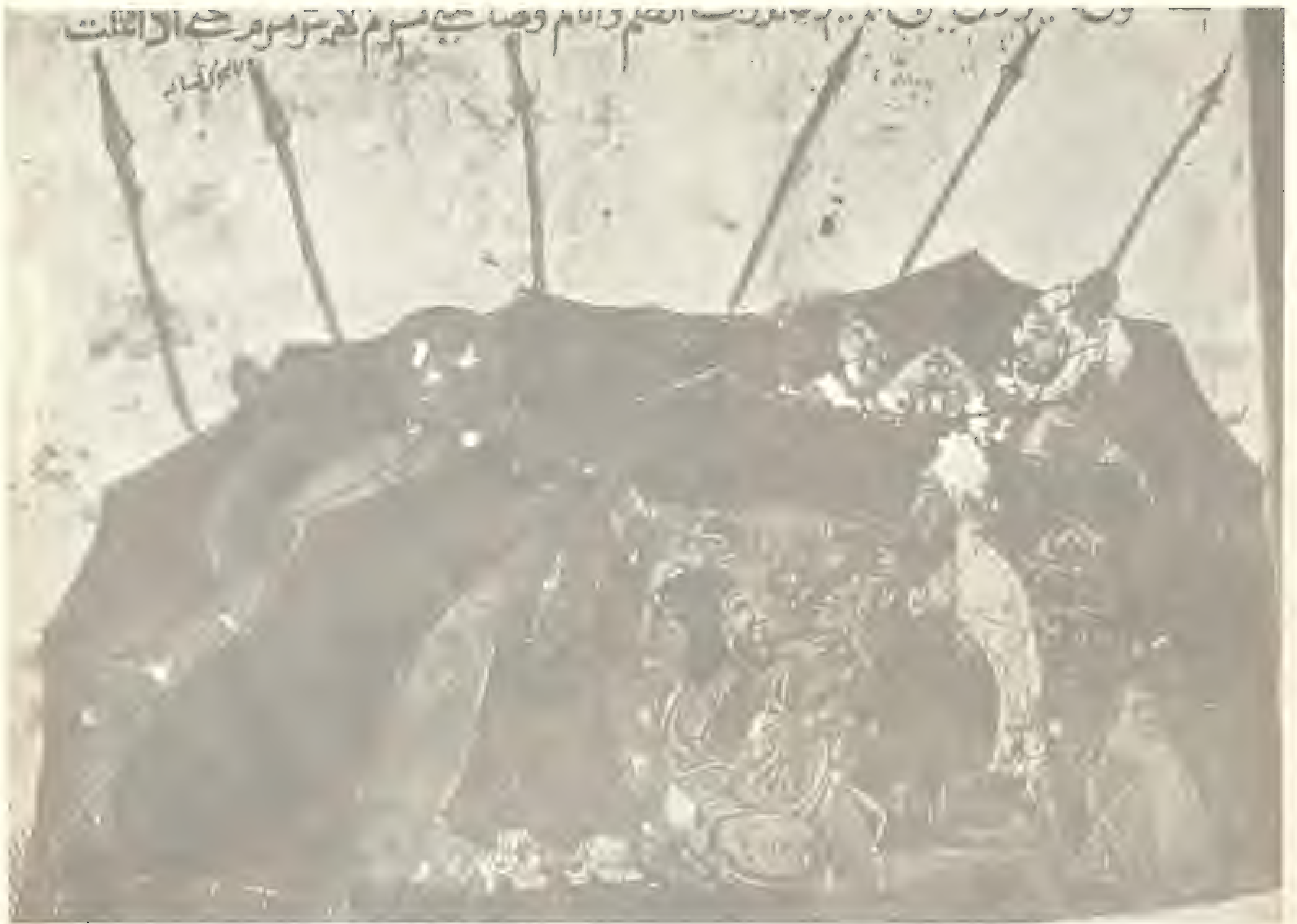
قبل الفرب بستة قرون

بقلم : الكسندر بابا دوبولو

ترجمة : ظافر عبد الواحد

لا شك في أن الخط يعتبر من أروع الشواهد التي لا تحصى ، التي خلفها الفنانون المسلمون والتي تدل على نجاحهم ، ولقد أصبح جزءا هاما من أجزاء الزخرفة ، يقدم تأليفا مدهشا بين البسيط والمعقد ويعتبر مكملا للبناء والأشياء وصفحات الكتاب ، يؤكد على وجود (الحديث الشريف) في كل مكان ، اذ قلما يخلو كتاب للحديث من خط كوفي أو نسخي أو ثلث . وسواء كانت الزخرفة العربية المدهشة نحتا أو تصويرا ، أو رسما أو تزيينا للخزف ، فهي تطوق المآذن وتزين القباب وتحيط بالمحراب والايوان ، وتغني مصابيح المساجد ، منحوتة باتقان مدهش على الأشياء النفيسة من الفضة والنحاس والعاج ، وتكتفي بنفسها على أطباق القيشاني الكبيرة ، وتؤلف صفحات المصاحف والمخطوطات الضخمة والرائعة ، وكل هذه الشواهد تكشف لنا عن الخيال الواسع ، وعلى المعرفة بتركيب الخط ، التي كان يبحث عن أشهرها كافة المصورين . ويمكن القول بأن المنمنمات الإسلامية قد تطورت عبر مخطوطات (مقامات الحريري) ، أولا وحكايا

* يعتبر (بابا دوبولو) أحد أهم الكتاب المهتمين بالدراسات في الفن العربي والإسلامي وله دراسات عديدة ، لعل أهمها كتاب « الإسلام والفن الإسلامي » ، وهو يدرس في (الصوريون) الفن الإسلامي ، ويهتم بعلم الجمال بشكل خاص ، وهو الآن مدير مركز الجماليات في الفن الإسلامي في باريس ، يتألف كتابه من (٦٢٥) صفحة ، فيه (١١١٩) صورة بينها (١٧٤) صورة ملونة ، وفيه الخرائط والدراسات المتعددة الهامة ، ويعتبر من أهم الكتب واضخمها عن الفن الإسلامي التي صدرت مؤخرا .



مخطوطة لينيفراد - مشهد الخيم - مقامات الحريري



مقامات الحريري - رسمت في سورية
عام (١٨٢٢) باريس - المكتبة الوطنية .

بيديا (كليله ودمنة) ، وكانت مقامات الحريري خاصة أفضل ناشر للادب العربي ، الذي كان يمثل الادب العالمي قبل اختراع المطبعة ، وما بالك بسبعمئة نسخة من هذه المقامات قد أنجزت قبل موت المؤلف سنة (١١٢٢) وبنجاح منقطع النظر استمرت واتسع انتشارها حتى شمل العالم العربي كله ، وعرفت المقامات نجاحا كبيرا في (اسبانية) حيث علق عليها (الهريزي) ، وترجمها القاضي حميد الدين الى الفارسية عام ١١٦٤ ، وترجمت الى العبرية والسريانية والتركية ، ولعل آلاف النسخ قد نسخت عن المقامات مما يفسر العدد الضخم الذي وصل اليه .

يقدم لنا (الحريري) الذي ولد في البصرة عام (١٠٥٤) واطلع بحكم عمله كصاحب شرطة في هذه المدينة على كثير من الرذائل ، والحيل والنوادر الواقعية ، يقدم لنا شخصية (ابي زيد) اضحوكة الابطال ، شخصية تنقصها الهيبة ، فصيح ، متعلم ، جبان ، محتال ، رعديد طفيلي مزيج من (سكابان) و (فيفارو) و (طرطوف) ، يعرف جميع كواليس المسرح الذي تدور فيه الحياة الاجتماعية البرجوازية ، يبدو مستعدا لبيع ابنه عبدا ، أو اهدائه الى خلية الوالي ، يتشاجر مع امراته ، وصاحبه الحارث ، ويتجول في كل المدن المعروفة في العالم الاسلامي ، ويعجب به الاعيان والادباء ، في كل مكان ، يسحرهم بزلاقة لسانه في المسجد ، أو في المكتبة ويصور الحريري ذلك كل عن طريق سلسلة من النوادر ليقدّم الاوساط الاجتماعية في زمانه ، من الشحادين الى الولاة ، ومن الحلاقين الى النحاة ، ويصحبنا من السوق الى المسجد ، من الماخور الى دار الكتب ، من نزهة في النهر الى الحج عبر الصحراء ، من الفيافي الى جمهور القاضي أو الوالي ، فيمضي من سمرقند الى اسبانية ، ومن الري الى تفليس ، ومن تبريز الى الاسكندرية ، ومن مرو الى صنعاء ، ومن تونس الى الرقة أو البصرة .

بوغالب ما تتخذ هذه الاسماء عناوين المقامات ،

وتشهد على اتساع العالم الاسلامي ، وعلى سهولة الرحلات ، ونرى كيف كان يشعر المسلم المسلح بالقرآن واللغة العربية ، أينما كان ، انه في دياره ، ولم يفت الحريري - ابن البصرة - الثغر الرئيسي لتجارة العرب مع الهند والصين ، اخراج حكايا هذه البلدان النائية ، لكن الشيء الهام هو هذه النوادر تقدم لنا الحياة اليومية للبرجوازية التجارية أو المثقفة ، والتي كانت تؤلف - في الواقع - هذه الامة ، هذه الجماعة الدائمة في العالم الاسلامي التي عرفت وحدة عاداتها ، وحضارتها كيف تقاوم كل الانقلابات السياسية والعسكرية ، فمن السهل تفسير النجاح الواسع لهذا الكتاب ، الدجال والواقعي ، الذي كان يعبر عن العالم العربي تماما في زمانه ، العالم العربي والمستعرب ، لا التركي ولا الفارسي .

ومهما يكن من امر ، فان هذا النقد الاجتماعي للحوادث الواقعية غالبا ما يحرر بلغة منتقاة ومبتعنة ، مثل لغة (مالارمييه) ، ويفسر أسلوبه ، على أنه أغنى أسلوب في الادب العربي لموهبته الصاخبة ، وتفوقه في التصوير الواقعي للعالم العربي .

يكتب (ر . بلاشير) عن الحريري قائلا :

- « لنعترف بأن (الحريري) يكشف لنا ، من حيث انه أسلوب ، عن فنان لا قرين له ، وليس هناك أي شك في أن ما من كاتب قد ارتقى الى موهبته وبراعته في استخدام اللغة ، ولم يتفوق عليه احد في اللعب في المفردات وحيل البلاغة ، ولا يترك استخدام الاسلوب مجالا لاقل اهمال ، ولا اقل تهاون » .

ليس عجيبا هذا التضاد بين موضوع الكتاب وبين الشكل النفيس الممتنع الموسيقي ، انه يكشف عن الانفصال الحقيقي الذي يوجد عند كل العرب في الادب بين المضمون والشكل مع تفوق الشكل على الموضوع أو الفكرة (١) .

بل ان المثقف العربي انما يتمتع بالتعارض بين الموضوع الثانوي ، النوادر الشيقة ، هاهنا النوادر الشيقة الصالحة للناس ، ورقة الكلمة وعلمها وموسيقاها وهاهنا المتع الرفيعة والثقافية بجمال التورية ، التي تعود عليها المثقفون في الادب ، ولاسيما في الشعر العربي ، حيث أن الاهمية قد اعطيت للبنية الموسيقية عند المستمع ، للحساسية البديعة للناطقين بالعربية على ملاحظة الاشكال اللغوية الرنانة ، بصرف النظر عن المعنى ، الذي غالبا ما يكون ضعيفا وغامضا تماما ، والنجاح الكبير لمقامات الحريري ، خلال نيف وثلاثة قرون خير برهان عملي على أن المثقفين العرب قد ربوا تربية تامة على فصل الموضوع وهو في التصوير « العالم المتصور » عن تسلسل البنى الصوتية للغة ، وهو يتصل بما ندعوه « عالم الاشكال والالوان المستقل » (٢)

(١) بالطبع ليس صحيحا ما يذهب اليه (بابا دوبرولس) من انفصال الشكل عن المضمون في الادب العربي كله ، وان كان صحيحا هذا الانفصال فهو موجود في عصور معينة حين انحط الادب ، ودخل مرحلة من الاهتمام بالصنعة كما هي حال (مقامات الحريري) .
وغيرها من نماذج عصور الانحطاط ، ولو رجع الى كتابات (التوحيدي) أو (الجاحظ) أو أشعار المتنبي أو (المعري) لما وجد هذا الانفصال (المجلة) .



في المقامة العاشرة يصور لنا (الواسطي) مشهد الجمال وحركتها اللامتناهية تقبر عنها الوجوه والارجل ولهذا نحس بأن الجمال قد تحولت الى جمل واحد وتداخلت الارجل بحيث لا نستطيع تمييزها ، مما يؤكد لنا على مدى وصول الاربابك عند الواسطي الى صيغة فنية متطورة من حيث (الخط) و(اللون) ومن حيث التعبير عن الحركة رغم وقوف الجمال .

(٣) ان من الواضح ان ثمة فروقا كبيرة بين رسوم مقامات الحريري للواسطي وبين الرسوم الاخرى التي قدمت في عصور متاخرة ، وان اكثر هذه الاوصاف لا تنطبق على رسوم (الواسطي) ولا على رسوم المقامات النسخة الموجودة في ليننغراد . بل ان الرغبة في تقديم الواقع هو الغالب ، لكن التطور التاريخي لفن رسم النمنمات والمخطوطات قد اتجه بعد الواسطي وجهة شكلية بعيدة من الواقع (المجلة) .

(٢) لقد شرحنا في دراسة نشرناها في هذا العدد ان (مقامات الحريري) قد ظهرت في ظروف تاريخية محددة ، اوضحناها ، وان ما احتوت من اهتمام بالشكل يرجع الى هذه الظروف ولا يمكن مزلقها عنها ، ولهذا ليس صحيحا التعميم في هذا المجال ، وانتشار مقامات الحريري يعني انها تعكس واقع عصر معين ، وتكشف تناقضاته ولهذا فهي تمثل مرحلتها بدقة ، لكنها تمثل من حيث مقارنتها بما سبقها مرحلة انحطاط (المجلة) .

كان المصورون والمحافظون ، الذين يتأملون منمنمات الحريري يفصلون فيها بين النص والموضوع عن طريق تمثيله ، ويعرفون كيف يشعرون بالضرورات الشكلية المستقلة للأشكال والألوان ، هذه الضرورات الشكلية التي لا تبدو للعامة الذي لا يرى إلا النوادر ، فالعالم المتصور يمثل حقلا خاصا بالموهوبين عالما خاصا ، لكنه واقعي تماما ، يفتنون به ويتمتعون ، بأن بين يعدو من الخاصة ، القادرين على اكتشافه ، من هنا تتولد المتعة العلمية ، وتذوق جمال التورية . يتتابع المشهد عامة على مستوى واحد ، في المستوى الأول ، وجوه عديدة تكاد تكون غير مرسومة ، وأشكال الأثواب ، و (العمارة) ليست إلا صورا لرسم المكان الذي يجري فيه الحدث ، ولم ترسم لتبقى ، ولا توجد مثل هذه العمارة في الواقع ، والنباتات ليست واقعية ، ومن العبث البحث عن الماهية النباتية التي أراد المصور تقديمها ، وهو لا يهتم بها ، والنباتات عامة من اختراع خياله ، والفنان يقدم الشكل والألوان التي تروق له ، حيث يحتاج إليها المنمنمات ، ويمكننا أن نضيف كما يقال في الروايات والأفلام في أيامنا :

— « كل تشابه عرضي من قبيل الصدفة » .

وكان الاتجاه إلى اختراع النباتات قد ظهر وبصورة رائدة في الإنجيل السيرياني .

وهو يصور الأثاث والأشياء بدون منظور ، وسوف نشهد حلول (الفن الفارسي) في فترة لاحقة ، ويقدم لنا الأحواض والسجاجيد واقفة كما لو كانت بصورة النظر عامودية ، وبالنتيجة لم يشوه المنظور المستطيل ، وتصور الأرض المشبعة باصطلاح خاص تماما ، سميناه (العشب الحلزوني) لأن الأرض عبارة عن جبل أخضر ، واستمثل الأحجار والجبال بضرب من الحراشف والبراعم المتلاصقة ، لا يرجى تشبيهها بشيء واقعي ، ولا سيما بسبب ألوانها ، بل أن كل الألوان ستصبح عشوائية تماما : سوف تكون هناك خيل ونوق حمراء بنفسجية ، صفراء ، زرق الخ والملابس غنية بالزخرفة العربية وبالأزهار أو المضلعات عشوائية ، وليس لها من هدف إلا أن تضع في مكان ما من الصورة هذا اللون في ذاك الموضع بالضبط وتلك الشبكة من الخطوط التي تستدعيها جاراتها ، وكل عناصر العالم الذاتي الأخرى ، وستشاهد ملابس من الأرجوان والتبر على عبد يعمل في بستان وتجدها على موله .

منمنمات متتابعة تصور لحظات حدث مستمر يجري في بضع دقائق ، ترينا الغرفة ، السرير ، الملابس المختلفة في كل مرة وبألوان أخرى وبزخارف أخرى ، وبعد فقد يكون الوجه نفسه لشخصيات كثيرة ، أن لم يكن لها كلها ، بل قد يبدل البطل وجهه من منمنمة إلى أخرى تليها (٣) .

واليس من شك في أن هذا كله مقصود ، وليس من قبيل السذاجة ، أو الخرافة ، لأن هم المصور إلا يكمل عن تأكيد مادعونه بمبدأ (عدم المحاكاة) ، ذلك لأن الفنان لا يسعى مطلقا لتقليد الواقعي ، وبالتالي فإن عالمه الخيالي والتصوري شرعي ، وهكذا نرى ، حتى في الكتب العلمية فيلا يتشكل خرطومه من حلقات متتابعة أو زخرفة على سنام جمل ، أو تجاعيد محزوزة على الحيوانات والنباتات والصخور .

وتبدو المفارقة في أن الإنسان نفسه والحيوانات سوف يرسمون بمنظور صحيح دوما ، الوجه بوضع الثلاث أرباع وفي كل الأوضاع — مع ما في التصغير من صعوبة بالقياس إلى منظور طاولة ، أو بناء ، ولعل الفنانين إذا كانوا يجعلون الطبيعة تجريدية لا واقعية لا حياة فيها . ليثبتوا إيمانهم بمبدأ (عدم المحاكاة) .

انما كانوا يفعلون ذلك ليكسبوا حق تصوير الإنسان بلا تشويه ، وإذا جنحوا إلى تشخيصه فرؤوس تصويرية بدل الصورة الكاملة ، وسوف يصورون نماذج وكان (الحريري) يمنحهم الحرية الكاملة ، والإمكانية الصحيحة لتطبيق علم طباع اجتماعي كامل ، بالأوضاع والحركات الطبيعية للشخصيات .

أن مادعي بالمظهر السردى في تصوير المخطوطات العربية يمثل في الواقع ، تطبيقا لعلم الطباع هذا ، في السلوك البديعي (٤) .

نرى أن البرجوازيين من عرب ومستعمرين كانوا يقعدون أرضا على حصى أو سجاد ، يحبون أن يكونوا حفاة ومولعون بالثرثرة مع بعضهم بحركات معبرة بالأيدي ، فالسرد يؤلف جوهر اهتمام هؤلاء المواطنين البرجوازيين ، الذين يحبون أماكن اللقاء العامة ، ولم يمض وقت طويل على امتلاء مقاهي الشرق الأوسط بالعاطلين عن العمل المشغولين ، منذ الصباح بحوادث السهرة (٥) .

(٤) أن من الواضح أن ثمة تناقضا فيما يقدمه لنا (بابادوبولو) من (حق تصوير الإنسان بلا تشويه) و (رسم الطبيعة تجريدية لا واقعية) ، وبين قدرة الفنان على الربط بينهما في لوحة متكاملة ، أن تصوير الإنسان واقدامه ، وعدم الاهتمام بالعناصر الأخرى المرافقة ، هذا المبدأ هو مبدأ « إعطاء الإنسان الأهمية الأولى على ما عداه » ، وله تفسير اجتماعي وإنساني لا يذهب إليه الكاتب (المجلة) .

(٥) لقد شرحنا بالتفصيل أن (الحريري) يقدم لنا عصره بكل تناقضاته ، ويقدم لنا فعلا واقع هذا العصر ، وبلغة خاصة مفرقة في المحسنات ، وهذا النص يؤكد لنا صورة العصر ، وعمق التعبير عنه ، وهو يؤكد لنا شيئا هاما هو السبب الذي جعل الفنانين يرغبون في رسم هذه المقامات حتى أنه وصل إلينا عشر نسخ مرسومة لما احتوته من صور معبرة ، ولما تقدمه للرسم من قدرة على تقديم عصرهم بما فيه من سلبيات ، وتفسح المجال أمام الخيال واسعا .

(المجلة) .



مشهد أكرارث يعثر على أبي زيد في حانة (مقامات الحريري) - المقامة ١٢
تصوير لواقع الحياة في عصر الواسطي .

اسرار تنظيم الفراغ

تمتاز مقامات الحريري (١٢٢٥ - ١٢٣٥) ،
المحفوظة في ليننغراد ، والمخطوطة التي يرسمها (يحيى
بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن الواسطي) في بغداد
عام (١٢٣٧) بالليل الى تقديم بعض اعمال الفن الهامة
التي بفضلها وجد التصوير مكانته كفن عظيم في الاسلام
لكن الرغبة في تقديم علم جمال اسلامي لم تكن
كافية ، لان ثمة حاجة الى موهبة لتقديم هذا العلم
الجديد ، ويجب ايجاده بفضل اعمال تفرض نفسها في
عالمها الذاتي ، عالم الاشكال والالوان ، تفرض نفسها
عن طريق ضرورة داخلية لعناصرها ، لان ما وصفناه
حتى الان يقدم لنا (عالما متصورا) و (ذاتيا) ، النادرة
المروية ، وان الوسائل التي كان يستخدمها الفنانون
لتصبح صورهم شرعية تعود الى العالم الممثل ، الذي
يفيب منه التقليد والمنظور والفردية الخ .

ولهذا لا نرى التعبير عن العواطف الشاعرية او
المأساوية او الملحمية ، بل ان الرمزية الصوفية نفسها ،
التي كان لها العديد من الممثلين العرب المرموقين ،
لا تتجلى الا في بعض الاعمال حيث تنظر الحاشية الجامدة ،
الى امير بيده كأس ، وإلى المتصوفة الذين يشكلون
حاشية شيخهم ، ان فلسفة الجمال عند الحريري هي
فلسفة اليومي ، حيث لا يكتسب الزمن عنده قيمة
اللحظة المأساوية التي تتساقط فيها الرؤوس وتتم
الحوادث الهامة ، او الشعور بالقدر ، انه عربي تماما ،
يهتم بالحاضر ، ولا يلقي اهمية للازل الصوفي الا في
بعض المقدمات (٦) .

(٦) يتجلى في هذا المقطع من الدراسة مدى اهمية ما يقدمه
الحريري لنا وما يتمتع به من اهمية من حيث انه كان شاهدا امينا
على عصره (مضمونا) و (شكلا) . (المجلة) .

وكانت الحيتان تبتلع السموم وتغني ما بين سمومها وتبتلع السموم
 وكان العبيد يزرعونها في الحقول ويحرقونها في النار



لا ترحب من الغلام الذي أخذ منه عينا من السموم
 والشخصي ما حيت من قبله المبلغ في النار صمنا ندفن حيت فاح ولا

الحارث يشترى غلاماً من سوق العبيد

وابوزيد يبيع ابنة (المقامة ٣٤)

في نهاية القرن التاسع عشر ، اهتم الفنانون بتنظيم
 العالم الذاتي هذا الجرم الصغير ، حيث ينبغي أن يكون
 كل شيء غنيا ولازما بما فيه الكفاية ، على أن يكون
 اللزوم ذاتيا ، دون أي رجوع الى (الموضوع) والى
 النادرة ، او الى عدم المحاكاة او الخداع البصري .
 وبعد اهمال (المنظور البيزنطي) والخداع البصري ،
 تركزت الابعاد في نقطة هامة في مقدمة المنمنمة ، من
 وجهة نظر العالم الممثل . ولكن ما ان حدثت الثورة حتى
 عمد الفنانون الى خرق الابعاد الجديدة
 الابعاد الذاتية للعمل نفسه لا الابعاد المرسومة
 وظهرت حلول كثيرة للمشكلة .

وكان الناس يستطيعون التعرف على هذه الصفات
 لكن المظاهر كانت سلبية - ان صح هذا التعبير - فهي
 تدل على ما كان لازما وكافيا ليكون التصوير اسلاميا ،
 لكنها لم تكن نستطيع ايجاد عمل على المستوى الفني ،
 واستطاع الفنانون - بعد اهمالهم مبدا محاكاة الطبيعة ،
 والذي كانت بقية الفنون تعتنقه منذ الاغريق - استطاعوا
 ولاول مرة أن يقولوا بأن العمل الفني ليس محاكاة
 الطبيعة ، بل عدم المحاكاة ، وقدموا خضوعا للمبدا
 المعارض بطريقة ماهرة .

لقد توصلوا الى تنظيم الفراغ بالوانه واشكاله على
 نسق معين ، وهو الاكتشاف الذي حققه الفن الحديث



إِنَّمَا فَتَا الْبَابِ وَأَمَّا مَنْ أَمْسَى إِلَى اللَّهِ وَلاَ جُؤَاكُ وَلاَ قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ
 لَمْ يَتَّقِ عَافٍ وَلاَ مُصَافٍ وَلاَ مُعِينٍ وَلاَ مُعِينٍ
 وَفِي الْمِيَاوِي بِدَا الْبِيَاوِي فَلَا أَمِينَ وَلاَ مُعِينٍ



ثُمَّ قَالَ لَهَا مَنِ الْفَتَى وَعَدِيهَا فَتَاكَ لَقَدْ عَدَدْتُهَا لِمَا
 كُنْتُ أَسْتَعِدُّهَا فَوَيْلٌ لِي مِنَ الْفَتَايَا قَدْ غَالَتْ أَجْدِي الرِّقَابَ فَقَالَ تَعْنَا لِكَيْ لِكَايَ الْخَيْرِ

اما ان يلجا الفنان الى تقديم فراغ شاقولي بدل الفراغ الافقي ، وبذلك تصبح بؤرة الرؤية مواجهة ، افقية ، هذه هي الحالة العامة للمناطق الامامية المواجهة لنا ، لكن ينبغي تنظيم هذا الفراغ الشاقولي ، حتى يمكن ان تقدم الشخصيات فوق بعضها البعض ، في مخطط ، من اسفل العمل حتى اعلاه ، واعطائها بنية ذاتية ، (الحززون الشاقولي) ، - او البعد اللولبي - مجسدا بالوجوه والايدي بصورة عرضية ، وهي الطريقة الحكيمة التي كانت تناسب هذه المناطق الامامية اكثر من غيرها (٧) .

واما المحافظة على الفراغ الذاتي على شكل افقي ، مع بؤرة رؤية في مستواه ، ويبدو العمق في هذه الحالة ضعيف جدا ، وعندئذ ننظم الابعاد بحززون ايضا ، لكن بزخرفة كما تبين تحليلاتنا الجرافيكية .

لكنهم سوف يعانون اعتبارا من هذا الحل الثاني للمشكلة من الحاجة الى حفر الفراغ في العمق لظهور الاشخاص الذين هم في الخلفية ، سيرسمونها اذن في ارتفاعات متفاوتة من اجل تحويل الفراغ الذاتي الى بناء متماسك ، وسوف يستخدمون الحززون (اللولب) لكنه حززون بيضوي ، الى حد ما ، ليقدم لنا الفراغ الذاتي عن طريق تحويل معين .

وتعطي هذه الطريقة في تنظيم الفراغ الذاتي ، عند الممارسة ، انطبعا بأن بؤرة الرؤية أعلى أو أدنى ، لان الشخصيات تعرض من اسفل السطح المصور الى اعلاه ، وعندئذ تبدو مختلف الشخصيات مع المنظر « العالم المتصور » ، وكأنها ترى من ارتفاعات مختلفة ، ويقوم الافق في أعلى الابعاد المصورة بتعويدها على هذا « العالم المصور » ، وسوف يربط - على أي حال -

(٧) ان المنظور الشاقولي الذي يتحدث عنه هو الذي اعتمده بشكل واضح الفنان المعروف (بول سيزان) ، وأكد فيه على موضوعية الواقع الخارجي وانفصاله عن الرؤية البصرية اللحظية المتبدلة ، وقدم لنا عالما موضوعيا ، واقعيا لكن بلفة تصوير جديدة تعتمد الادراك اكثر من اعتمادها الرؤية الحسية المتبدلة ، ولا يمكن ان نقول عن مناظر (سيزان) ليست واقعية بل نقول بانها تبحث عما هو اعظم من مظاهر الواقع وتحلله ، وهنا نرى نفس الاسلوب ، ولهذا فان مبدا (عدم المحاكاة) الذي يتحدث عنه الناقد هو رفض مبدا التمثيل بالمنظور الافقي او المنظور المألوف لدى الفن الاوربي ، والاعتماد على منظور جديد له ابعاده الواقعية لكنها (واقعية جديدة) (المجلة)

بحززون او اوابسك ، غير بيضويين لتنظيم بناء لابعاد العمل الفني الذاتية ، بل ستصبح اكثر استعمالا في الفن الفارسي ، ولعل الباعث على هذا الخيار ، ان الارابسك او اللولب الصرف يتفوقهما في التناسق ، يجعلان من تقديم الشخصيات والايدي ، - وباختصار الشخصيات المكونة لبناء العمل - جميلا موسيقيا رياضيا قدر الامكان كما اراده افلاطون . وهذه نراها في أدق المنحنيات ، وفي امثلة عديدة على هذا التنظيم ، ومنها لوحتان ثنائيتان من رسم (نظامي) الفارسي عام (١٥٣٧) م .

لكن (الواسطي) الذي لم ينقطع عن تجريب مختلف المنحنيات والاضلاع ، ففي المشهد الذي ينحرف فيه جمل ، وتعد منه وجبة اثناء توقف في الصحراء - مثلا - استخدم الواسطي هذه الطريقة نفسها .

واخيرا سيكون الاثر الاخير لهذا التنظيم للفراغ على الابعاد المتصورة حتى الافق ، وهذه هي الحال في معظم المنمنمات الفارسية ، لكن « الافق » استدار من قبل ، في كثير من رسوم الواسطي وكذلك هي الحال في عاج بيزنطي عن الميلاد .

ويمتاز هذا العرض ، بطريقة يحرف الفنان فيها احساسنا بالواقع ، من اجل تطبيق مبدا عدم المحاكاة والحززون هو الذي يفسر ايضا كيف نجد غالبا في التصوير الفارسي ابتداءا من القرن الخامس عشر ، شخصيات خلف ربي تشاهد المنظر ، انها ضرورية لإنهاء المنحنى ، لكنها تلعب ايضا دور الشاهد . في العالم المتصور بدلالة على الوعي التاريخي للمنظر ، ويتمتع الحززون بالاضافة الى سمعته من حيث هو أجمل منحن ، والى التقاليد الزخرفية الواسعة التي كان يستند عليها ، من حيث هو يمثل اساس التنظيم للرسم التصويري ، وبالنسبة يتمتع بميزات داخلية تجعله ارقى من غيره .

وتسمح الحزونات بالتالي باعطاء تنوع كبير ، ومرونة ضخمة ، سواء على مستوى العالم الذاتي او المرسوم ، وهي تقتصر على دورتين او ثلاث في بعض المنمنمات ، لكنها تبلغ ستا في بعضها الاخر ، يقام عليها اكثر من خمسين نقطة استناد - العيون والايدي دائما - مما يجعل من المستحيل جمع الشخصيات بشكل واضح مع كل منحن آخر ، وترتيبها في الوقت نفسه .

واضافة الى انها تنتمي الى خمس أسر من النماذج الرياضية ، الحززون الاختياري ، ويسمى النبض الرباعي ، حززون ارخميدس ، حززون القطع الزائد ، الحززون اللوغارتمي ، واخيرا المنحنيات الحزونية . كان العرب يعرفون الاولين ، اما المنحنيات الاخرى فقد اوجدها المصورون بالحدس الفني ، دون معرفة

وهكذا ، مثلا ، نجد ان (١٥١) مخطوطة من اصل (٢٥٠) مخطوطة فارسية (١٤٠٠ - ١٦٧٥) قدمناها في دراستنا ، اي ٦٠٪ قد نظمت حلزونيا ، وان ٧٢ اي ٢٨٪ قد نظمت عن طريق الارابسك ، وبما ان الثانية متفرعة من الاولى فان مجموعها ٨٩٪ قد شكلت بيناتها الاساسي على هذا النحو ، اما (١٠٨٪) فهي قد توزعت كما يلي : (١٠) منها اي ٤٪ قد نظمت على اساس انصاف دوائر ولا تتعدى الجيوب فيها ٣ امثلة اي ١٢٪ من اصل (٢٥٠) لوحة . ولم نجد بالتحديد غير ثلاث منمنات لم يكن تنظيمها ينتمي الى احد هذه المنحنيات الرياضية ، لقد مالت نسبة الارابسك الى الحلزونيات الى الانخفاض في التصوير الفارسي (٨) .

ان واقع فان قيام (الارابسك) في المخطوطات العربية فوق الايدي والوجوه ، يفسر هذا ، لهذا كانت الايدي كبيرة جدا ، في التصوير العربي ، وليس لان ايدي العرب اكبر من ايدي غيرهم ، في الحقيقة او لانهم يتكلمون بايديهم . في التصوير الفارسي يبدو العكس ، فالايدي ترسم صغيرة جدا ، ابتداء من (الجنيد) لا . . . لان الامر امر عرق جديد من الناس ، بل هو اختيار جمالي بتأثير نحلة آتية من الصين ، وفي هذه الشروط يصبح رسم منح على الايدي اصعب . فغالبا ما توجد فوق المنحني ، لكن الحلزون او الارابسك لا يتعلقان بها ، لان لا تشكل بقعة كافية التمييز في الابعاد الذاتية .

ومن الواضح ان تنظيم الاعمال عن طريق الحلزونات والوجوه يوجد في الاوساط الاخرى التي مارست الرسم ، مثلا في لوحات الخزف الجدارية التي تمثل قصرا في اصفهان في القرن السابع عشر . وعندما شرع علم الجمال الاسلامي في افساح المجال تحت تأثير (اكبر) امام التأثير الغربي ، بقي تنظيم الاعمال بالحلزون آخر قاعدة قاومت طويلا . ورغم انتماء منمنات (محمد زمان) الى علم الجمال غربي تماما ، الا انها تخضع لهذه البنية الاساسية للعالم الذاتي .

عن مجلة :

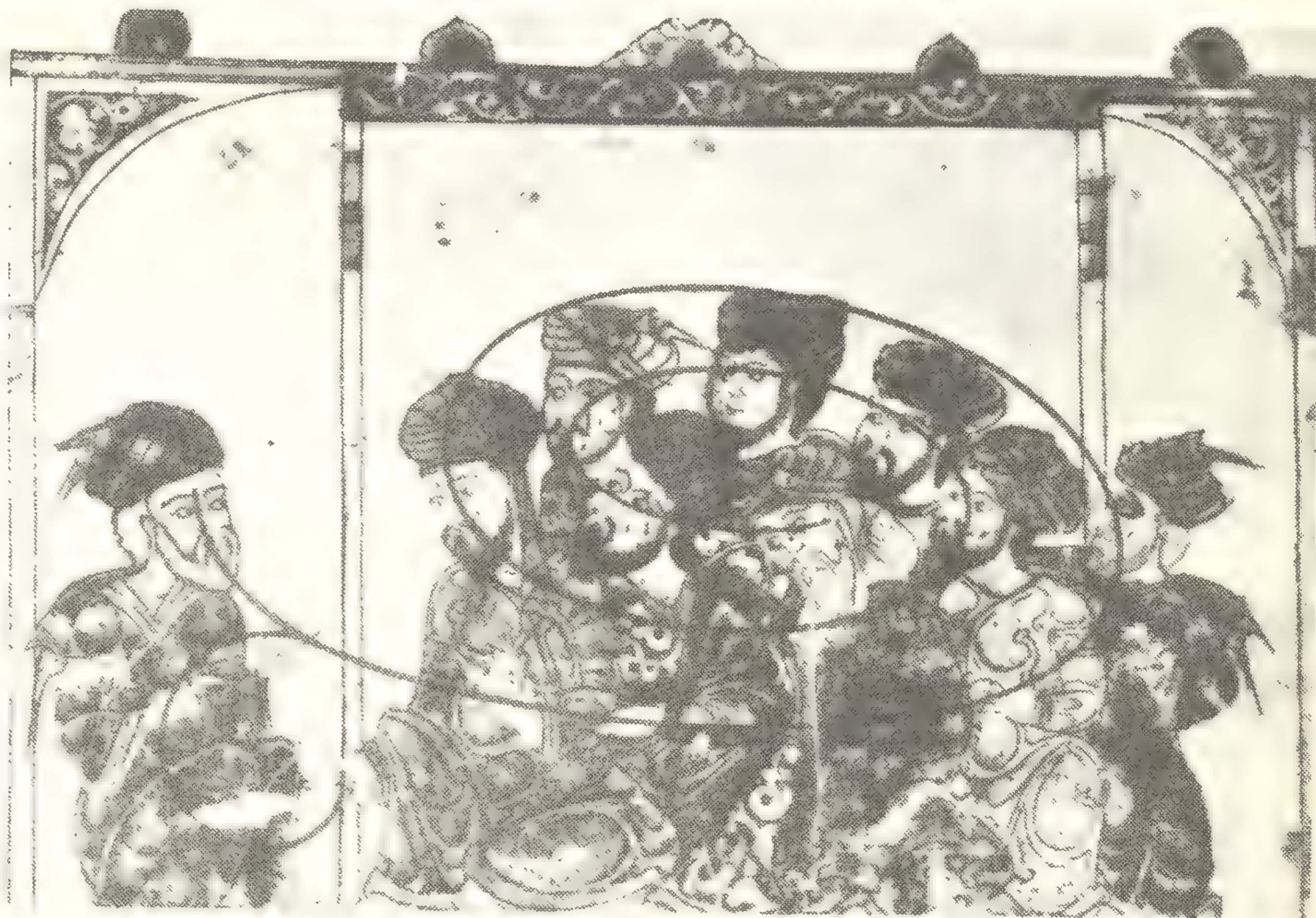
(جاردان وغاليري دي زار)

الفرنسية

شكلها الرياضي لكن من الملاحظ ان مختلف الحلزونيات التي وجدناها في المنمنات ، تعود جميعها الى نماذج رياضية ، كما يمكن ملاحظة المنحنيات الرياضية المحضة ، التي ننسخها . ومن البديهي ان الفنانين لم يكونوا ينطلقون من الصيغ وانما من ممارسة طويلة للحلزونات الاختيارية ، التي كانت الكتب تعلم رسمها عمليا ، بدأت منذ الطفولة ، واصبحت طبيعة ثانية ، كان الحلزون والارابسك - فيما عدا ذلك - حاضرين اينما كانا في التزيين .

يجوز للحلزون ان يميل في صور شتى اي ان الذيل قد يمضي الى الاسفل ، الى الاعلى ، قطريا الخ . هذه الاوضاع اكثر حساسية في حالات الارابسك فرغم انها افقية عامة الا انها تصبح شاقولية ، او قطرية بالنسبة لابعاد العالم المرسوم . ونرى هذه الصيغة الرياضية الصارمة للابعاد الذاتية قد تركت للفنان حرية كبيرة في تنظيم العالم المرسوم وتجعل المظهر الطبيعي جائزا في تصوير اكثر الموضوعات تنوعا كما تؤكد على ذلك كل المنمنات التي نقدمها .

ولن يستخدم المصورون الفرس الذين يرثون من فناني المخطوطات العربية اسرارهم في تنظيم الابعاد الذاتية ، غير الحلزون وابنه الارابسك بشكل علمي .



المنظور اللولبي - كما يرسمه بابا دويولو

(٨) هذه النتيجة تؤكد ماذهب اليه كثيرون من النقاد الى ان التصوير العربي اعتمد الارابسك بشكل اساسي وان التصوير الفارسي اعتمد على المنظور اللولبي الشاقولي ، مما يؤكد على وجود شخصية خاصة للمصورين العرب في المنمنات تختلف عن شخصية الفنانين الفرس (المجلة) .

تأثيرات التراث العربي على الفن المعاصر

١

الحياة التشكيلية

وتطورت هذه التأثيرات على شكل أكثر عمقا في القرن العشرين حين زار المغرب العربي كل من (ماتيس)، و (بول كليه) وقدموا تجاربهم الفنية التي تعكس بوضوح صيغة جديدة من التأثير بالفن العربي .
ان (ماتيس) تحول الى صياغة لوحته بمساحات وبخطوط ، وقدم فيها شيئا هاما وهو الارابيسك ، وسعى (بول كليه) الى تقديم شاعرية خاصة عن طريق التعبير البسيط الشعري باللون والخط ، وقدم لنا في النهاية عدة تجارب تسيطر عليها الحركة والارابيسك بوضوح تام .

وها نحن اليوم نجد تجارب فنية متعددة تقدم لنا (الفن البصري) و (الحركي) ، ويغلب على هذه التجارب مفهوم ايجاد فن اجتماعي حركي ، قابل للتطبيق على نطاق الحياة الصناعية واليومية ، وبالتالي انتشرت فكرة ارتباط الابداع بالانتاج الضخم والجماهيري الذي يقدم فن الجماهير الواسعة لا فن النخبة والابداع الفردي ، وهذا ما سعى له كل من (فازاريللي) وغيره ، من الفنانين الذين ربطوا الفن بالتقنية العالية المعاصرة ، وبمفهوم قديم للفن ان يعود ليدخل نطاق الحياة والتطبيق العملي لان الاصل في الفن ان يكون كذلك وهي ميزة اساسية للفن العربي والفنون القديمة .

ولهذا سوف نقدم في الصفحات المقبلة نماذج من الدراسات عن مختلف التأثيرات التي قدمها الفن العربي، والحياة العربية للفن الاوربي والعالمي المعاصرين ، ونحن نأمل ان تزداد هذه الدراسات وتعمق حتى تتوضح الطريق امام تجارب فنانينا العرب المعاصرين .

الحياة التشكيلية

على الرغم من ان تأثيرات التراث العربي على الفن العالمي ، كثيرة جدا ، ومتعددة الجوانب ومختلفة من عصر لآخر ، الا انها تكشف عن مدى ما يحتويه هذا التراث من تجارب متعددة تفسح المجال لاكثر من صيغة لهذا التأثير ، حسب مختلف المراحل التي مر بها الفن التشكيلي وحسب الحاجات المختلفة للمجتمعات .

وصحيح اننا نجد في لوحات عصر النهضة بعض اجزاء تمثيل سجاجيد شرقية ، او البسة عربية او وجوها استوحاها الفنانون ، لكن هذه التأثيرات لم تكن الا عملية تسجيلية لواقع معين هو ان الغرب كان يعتمد على العرب في كثير من الحاجيات ، ولهذا وجدت النقود العربية في السويد، وغيرها من الاواني والحاجات في كل مكان .

ولقد اخذت التأثيرات اهميتها في القرن التاسع عشر ، اذ ان زيارة (دولاكروا) وغيره من المستشرقين للوطن العربي قد اعطت تجاربهم دفعا للامام ، فقد سجل (دولاكروا) في زيارته للمغرب العربي ، عدة رسوم ، واسهمت التأثيرات في بناء شخصيته الفنية وتطورها تحت تأثير جو عربي خالص في المغرب، وهكذا تحول التأثير الى صياغة لونية ، والى تعبير عن حياة الناس ، وعن مشاعرهم وانفعالاتهم .

دولاكروا

والفن العربي

« لم أبدا في عمل شيء يتمتع بالاهمية الا بعد رحلتي الى شمال افريقية ، ومن اللحظة التي نسيت فيها التفاصيل الصغيرة ، ولم اعد اذكر الا الجانب الشعري المتميز في لوحاتي ، ... حتى ذلك الوقت كنت مهتما بالدقة ، تلك التي يعتبرها عدد كبير من الناس ... الحقيقة بعينها » .

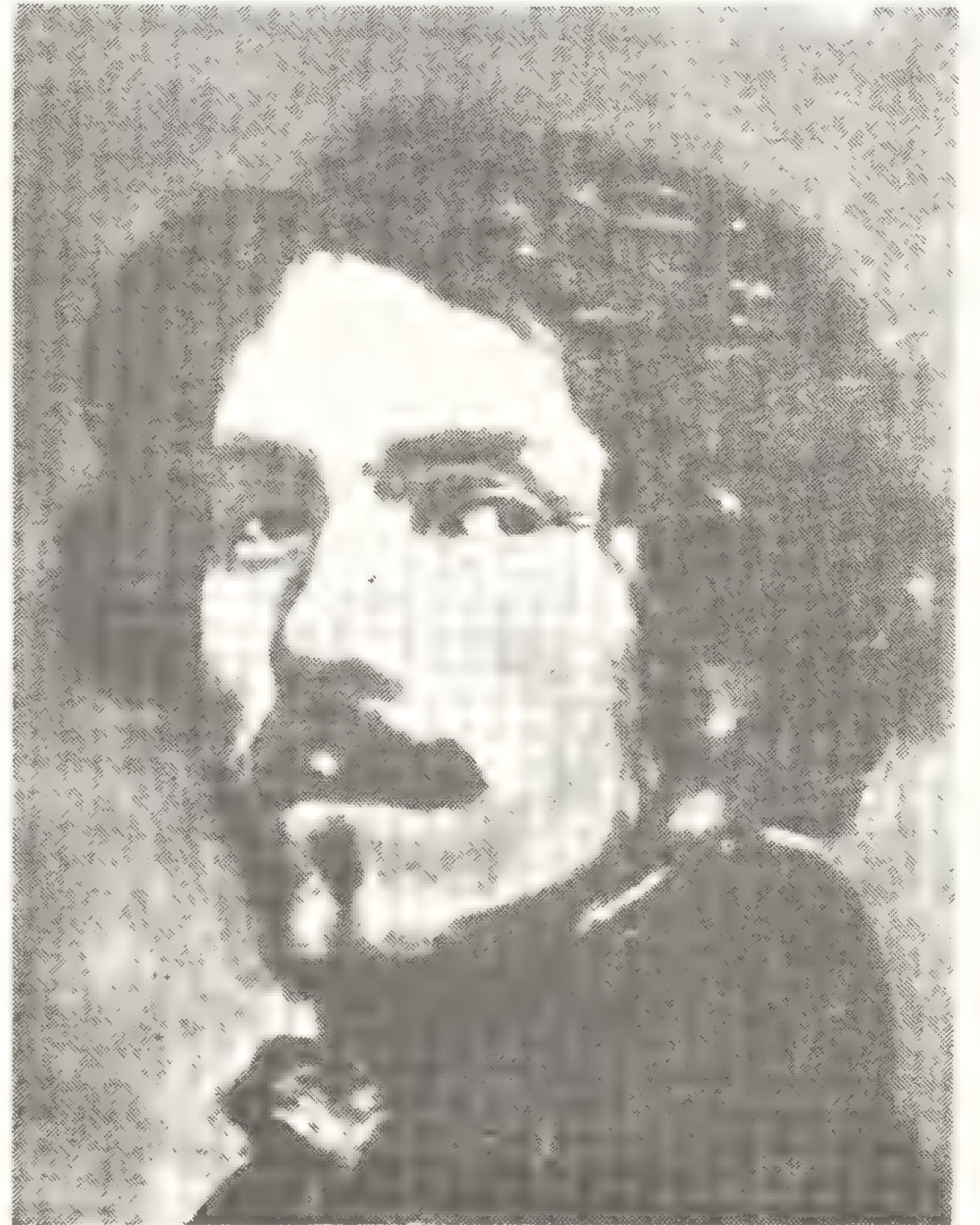
بهذه الكلمات عبر (أوجين دولاكروا) عن مدى تأثير المغرب والجزائر على اعماله ، اذ ان شمال افريقية العربي قد انساه الدقة والتفاصيل التي تعلمها في الاكاديمية ، ولم يعد يتذكر الا الجانب الشعري ، او بالاحرى شاعرية التعبير الفني التي انعكست عن طريق اللون اولا وعن طريق الحركة ثانيا ، والتي اعطيت الحيوية لتكويناته وللوحاته نتيجة لرغبة عارمة عنده للوصول الى عملية دمج بين الواقع الملادي الخارجي ، وبين عالم داخلي ذاتي ، يبرز داخل اشخاصه وداخل نفسه ، وحتى داخل الحصان الذي مثل أحد أشكال التمرد والتعبير عن عالم داخلي عميق مضطرب لايهدأ أبدا .

وان المفهوم الذي قدمه (دولاكروا) لهذا العالم الداخلي المضطرب هو نتيجة لتحول هام مرت به اوروبا في بداية القرن التاسع عشر اذ بدأ الفنانون يرون في الشرق حيوية وحياة لا يرونها في فنهم ، ولهذا فقد جسدت حياة المغرب العربي كل ما كان يحلم به الفنانون من فن يعتمد الخيال بدل المحاكاة ، والمفاهيم الكلاسيكية التقليدية ، ولقد جسّد عالم المغرب عالم العاطفة الذي سمى اليه الشعراء والكتاب ، او بالاحرى رأى دولاكروا عالم الروح والعاطفة قد تجسّد امامه ، وهكذا نقل

(دولاكروا) في لوحاته الى اوروبا شكلا جديدا من الفن استوحاه الشعراء والكتاب ، لانهم وجدوا فيه احلام شعراء الرومانتيكية والرمزية ، لهذا تعكس كلمات (دولاكروا) حقيقة هامة وهي ان الغرب الاوروبي الذي كان يبحث عن التوازن من شطط الكلاسيكية ، وما قدمه من مبادئ تعبير فني حيادية ، تحمل برودا وتقليدا حرفيا لقواعد جامدة مسبقة ، وجد نفسه امام عالم الحياة والضوء ، ورأى في هذا العالم ما يساعده على تطوير أسلوبه ، وعلى التعبير عما يختفي خلف الوجوه والاجساد من حقائق انسانية ، ومن عواطف متجاهلة ، وفي نفس الوقت جسّد ذلك كله بداية لاعادة النظر في النظرة الى الشرق ، والى المفاهيم التي يعطيها هذا الشرق للفن ، فقدم رؤية جديدة ، ومنطلقات اساسية لمحاولة كبيرة لعملية توازن بين المادة والروح ، بين العالم الخارجي والداخلي ، بين اللون الثائر المتمرد الذي يشق عصا الطاعة على الاشكال المحددة ، ويبحث لنفسه عن حياة خاصة لاتقيدها القواعد الاكاديمية الصارمة .

وحتى يتمكن من تحليل تجربة (دولاكروا) ونحلل أهم خصائصها ، ودورها في الفن المعاصر الاوربي ، لابد لنا من أن نلقي نظرة على (الرومانتيكية) التي كانت تعارض (الكلاسيكية) ، والتي رفضت الاشكال الفنية الشائعة للتصوير الزيتي ، وارتبطت بتمرد وثورة على نطاق من الادب والفن والموسيقا والمسرح ، ومثلت عصرا كاملا من الانتاج الفني المتمرد على مرحلة قديمة ، والذي يجسد مرحلة ثورية في التعبير الفني .

يعرف النقاد الرومانتيكية على أنها تمثل شكلا من تمرد الفرد ضد الجماعة ، وعلى أنها اعلاء الشأن العاطفة ودورها في التعبير الادبي والفني ، وهي ظهرت في القرن التاسع عشر نتيجة لصعود البرجوازية وولادة طبقة جديدة من المثقفين تأثروا بهذا الفكر ، لكنهم تمردوا على طريقة تجسيده في الواقع السياسي ، ولهذا رفضوا الحلول التي قدمتها البرجوازية التي نادى بالحرية ، ووقفوا ضد التحول الذي تم في مجال الفن والادب ، حين تحولت البرجوازية الى شكل من النظام المفروض ، ومن الصياغة المفروضة ، ومهادنة مع الفن التقليدي جسده لقاء الكلاسيكية التي مثلها (دافيد) مع (ناپليون) ، وتكريس القيم التقليدية ، وهكذا لم يحقق الفنان حريته على يد (ناپليون) ، بل خضع لأكاديمية جديدة أكثر عنفا ، وهكذا كان لابد من تمرد



وجه دولاكروا - بريشة دولاكروا

حمل لواءه (دولاكروا) لتصحيح الاوضاع الفنية ، وهكذا يقولون بأن الرومانتيكية حصدت محصول القرن الثامن عشر في الفكر والفن والسياسة ، ولا يمكن فصلها عن أفكار الثورة الفرنسية وما تلا هذه الثورة من تغيرات عميقة ، وولادة ادب جديد وفن جديد ، لكن الفنان قد اكتسب رغبة في التحرر لم يجدها في اشكال التعبير الموجودة ، ولهذا حلم بفن جديد ، وبالعالم جديد ، يتعامل معه ، وهكذا تجسدت هذه الرغبة في عملية بحث شاقة عن لغة فنية جديدة يتعامل فيها الفنان مع صعود الفرد وتطور دوره .

اصبح الانسان هو مقياس الاشياء ، ويجب الاعتماد عليه كليا ، والانسان أصبح حرا في التفتيش عن لغة الفنية وانقلبت الآية التي كانت سائدة ، ان الانسان لم يعد جزءا من نظام كلي منسق ، يتولاه الحكام والكهنة وينظموه ، والفيلسوف أو الفنان ، أو الكاتب ، هم جزء من هذا النظام ، لان الفرد هو مركز نظام العالم ، ومنطلقه .

وذلك الشك الذي زرعه التجريبية والمثالية الذاتية ، في الفكر الموروث عن اليونان وعن العصور اللاحقة ، قد أدى الى رفض اشكال الوجود المعقولة والمنظمة هندسيا ورياضيا ، وهكذا افسح الانسان المجال لجانب ذاتي ومثالي ، ولتشكيل عضوي في الفن ، فاذا أصبح الواقع سرايا ، واعتمد على الانسان على نفسه ، ولم يعد يعلى من شأن القتل ، ويعطيه الاولوية بل أصبحت الميادين القبلية مرفوضة ، ويخضع كل شيء للتجربة ، وللتجربة الشخصية ، وهكذا أصبح الشك عماد كل التجارب ، وهكذا كتب (كانت) نقد العقل ، ووصل الجمال الى مرحلة شك فيه ، وبوجود نسب جمالية مطلقة ، فأصبح كل شيء يبدو ذاتيا ، وبالتالي يمكن أن يقدم لنا الشرق أو غيره من العوالم الاخرى المجهولة بعض حقائق عن جمال جديد له صفاته الخاصة ، وله معانيه المختلفة عن كل ما هو تقليدي ، وهكذا بدأ الفنان والشاعر والفيلسوف يفكر بمصادر للتعبير (خارج أوروبا) ، و (داخل ذاته) ، وهكذا ولدت حركة الاستشراق ، وولدت اشكال الشعر الرمزية والذاتية ، وانكفأوا على انفسهم .

وغالبا ما عرف النقاد الرومانتيكية على أنها محاولة للبحث عن مواضيع جديدة يلجأون اليها ، وهم يهربون من واقع اجتماعي لا يحتملونه ، لهذا فاما قصواحياتهم متنقلين ، أو فروا الى اعماق ذواتهم يجدون فيها العون لمواجهة أزمة مجتمع يعيشون فيه ، وذلك لان الثورة الفرنسية التي انتهت الى شكل من المهادنة مع الرجعية ، وصعود للبرجوازية ، وهزمت الطبقات الشعبية ،

وبرزت تناقضات الطبقة الجديدة التي صعدت ، حملت الرياح شكا في القيم الجديدة ، فقد ثار المجتمع على الاشكال التقليدية ، وهويحلم بالتغيير فجاءت التغييرات على شكل خيب الآمال ، ولهذا لابد من البحث عن حلول جديدة ، ولما كان الواقع الخارجي مجدبا لايقدم الحلم ، فقد تحول الحلم الى الفكر والادب والفن ، يجسدون حلم التغيير ويقدموه ويروه في عالم جديد بديل عن الواقع .

x x x

ولكن كيف تحققت هذه الافكار ، وانتقلت الى الفن ؟!

في عام (١٨١٩) ، وفي صالون باريس ، عرض الفنان الفرنسي (جيريكو) لوحة (طوف الميدوزا) او

(عوامة الميدوزا) ، صور فيها مأساة مجموعة من الناس ضاعوا في البحر ، لفترة من الزمن ، على قطعة من الخشب ، وفي هذه اللوحة تجسدت بعض حقائق فنية وانسانية هامة ، اولها أن اللوحة ، قد جسدت بوضوح موضوعا يوميا من الحياة ، وثانيا عبر الفنان عن مأساة الناس وبالف في تصوير اوضاعهم على الطوف ، وعكس من خلال اللوحة تجسيدا لواقع انساني مرعب ، كان الانسان يأكل اخاه من الجوع ، وعانى العطش طويلا ، وهكذا لم تمثل اللوحة موضوعا كلاسيكيا تقليديا ، بل قدمت مواضيع الحياة وبأسلوب خاص يتعد عن المحاكاة الخارجية ، والتكوينات التقليدية والالوان المحددة ضمن الخطوط ، واللمس المنمق للون ، وكان هذا يمثل تحديا للكلاسيكية الحديثة التي فرضها على الفن ، وجسدت اللوحة بداية هامة للاتجاه الرومانتيكي في الفن ، وبداية لمحاولة التاكيد على اهمية العواطف



لوحة دانتي و فرجيل في الجحيم - (١٨٢٢) م - دولاكروا



دولاكروا (١٨٢٧ م)

موت الساردانيينيات -

ولد (دولاكروا) عام (١٧٩٨) ، وهو ابن لسياسي لعب دورا في الثورة الفرنسية اسمه (شارل) ، أصبح وزيرا للخارجية ، وأحد كبار اليقافية ، وعائلته تنحدر من طبقة برجوازية من الحرفيين والمصممين ، وقد درس (أوجين) على يد (بيير غورين) عام (١٨١٦) ، ثم أصبح تلميذا للفنان (جيريكو) ، لكن دراساته الفنية كانت نتيجة لنقله لوحات الفنان الكلاسيكيين الشهيرين في (اللوفر) ، وكان معجبا بأعمال (روبنز) و (فيرونيز) . وقناني مدرسة البندقية الشهيرين بالوانهم الفنية وموضوعاتهم التقليدية التي نفذت بتكوينات أكثر حيوية وتحروا من أشكال الفن الكلاسيكية التي كانت شائعة في عصره .

لقد تأثر (دولاكروا) بالفنان الانكليزي (كونستابل) ، الذي عرض في باريس عام (١٨٢٤) لوحته الشهيرة (هاي ون) ويقال بأنه تأثر بهذه اللوحة تأثرا كبيرا ، ويقال بأنه عدل لوحته (مذبحه ساقز) حين شاهد لوحة (كونستابل) ، ثم سافر الى انجلترا ليرى أعمال (كونستابل) عن كثب .

ويمكن أن نتساءل هنا ، ماذا قدم (كونستابل) للفن التشكيلي ، ولماذا أثر على (دولاكروا) ، وكيف

الانسانية في التعبير ، وعلى المبالغة في الحركات ، وعلى التعبير المرتبط بالاحداث ، وعلى الرمز للمأساة من موضوع يومي ، ان حياة هؤلاء الناس وجهودهم ضمن البحر تائهين لا يعرفون الخلاص ، يماثل حياة الناس على هذه الارض ، وشقاء الانسان ومعاناته عليها ، وهكذا أخذ الحادثة وبالح فيها ، وعكس فيها مأساة الحياة اليومية ، ليرى كل انسان فيها مأساته الخاصة ، ويحس بأنه يواجه هذه المأساة ، وهكذا تأثر المشاهدون بما رأوا واعتبروه بداية لعهد جديد في فن التصوير الزيتي ، يماثل ما تحقق في الادب والشعر حين ظهرت الرومانتيكية وقدمت لنا نماذج أخرى من الشقاء الانساني بلغة أدبية جديدة .

x x x

لكن (دولاكروا) أعطى تجارب رومانتيكية هامة في مرحلة البداية من تجاربه ، وطور مفاهيمها في مجال التصوير الزيتي ، وكان أكثر الفنانين تعبيرا عن الرومانتيكية وعن الصيغة الشخصية للفن التي جعلته يرفض ان يحدده اطار فني مهما كان .

ولهذا قال :
 - « ان اللون عند (دولاكروا) يفكر بذاته مستقلا
 عن الاشياء التي يكسوها » .
 ويضيف في مقطع آخر :
 - « ان دولاكروا يريد ان يجعل الخطوط والالوان
 تتحرر من الاشكال والموضوعات » .

ويبدو ان (دولاكروا) - حسب وجهة نظر بودلير
 - يسعى للتحرر من قيود العالم الخارجي المادية ليعبر
 عن الروح ، ولهذا لا يتقيد بالواقع عند الرسم ، بل
 يلجأ الى الخيال ، لهذا تحرر اللون من قيد الخط ،
 وتحرر الشكل من الواقع ، ليعبرا عن الانفعالات



الحرية تقود الشعب (١٨٣٠) دولاكروا

عبر كونستابل عن بداية التحول من الاتجاه الكلاسيكي
 بمواضيعه التقليدية ، الى الاتجاه التجريبي بمواضيعه
 المستقاة من الطبيعة مباشرة ، وهكذا يجب ان نقول
 بأن (كونستابل) قدم فنا رسم في الهواء الطلق ،
 وكانت تلك التجارب الفنية المرسومة في الطبيعة تحمل
 بعض الميزات الفنية التي لا نراها في الفن التقليدي
 الذي يرسم ضمن اماكن الرسم وعلى ضوء يختلف
 عن ضوء الشمس في الخارج الذي يغمر الاشياء ، ويقدم
 لنا الفن الانكليزي تجريبية في معالجة اللون ، وصياغة
 بعيدة عن القيم العقلانية تشابه المدرسة التجريبية في
 الفلسفة والفكر ، شككت في القيم العقلانية المسبقة ،
 وافسحت الطريق امام الاتجاهات التي ترفض كل
 اشكال التعبير المسبقة والموضوعات الموروثة .

وهكذا افسحت الرومانتيكية الطريق امام معارضة
 للكلاسيكية ، بأسلوب يتأثر بالصياغات التجريبية ،
 ويعطي الرؤية الجديدة ، لكن (دولاكروا) خطا الخطوة
 الابعد حين زار المغرب ، وعندها بدأت صياغته تأخذ
 شكلا اكثر حيوية نتيجة لانه تأثر بواقع جديد له شمس
 خاصة ، ولعب اللون دورا اكثر اهمية ، وهكذا بدا
 مرحلة جديدة في التعبير تتجاوز كل ما سبق له ان
 قدم ، ومن هذا المنطلق يمكن ان نعتبره فنا طليعيا في
 تجربة الفن الاوربي في القرن التاسع عشر ، وفي حركة
 الفكر كلها ، لان اخذ المبدأ التجريبي ، واستفاد من
 روح التمرد ، التي قدمت لها الثورة الفرنسية ، حتى
 يضيف لفة فنية جديدة لها اسسها الجديدة .

ان مقارنة لوحاته الاولى (دانتي وفرجيل في
 الجحيم) التي رسمها عام (١٩٢٢) و (مذبحه ساقز)
 التي رسمها عام (١٨٢٧) ، ولوحة (الحرية تقود
 الشعب) التي رسمها عام (١٨٣٠) بأعماله الاخرى
 مثل (نساء جزائريات) التي أنجزت عام (١٨٣٣)
 تساعدنا على اكتشاف ما تحقق في فترة رحلته الى
 الجزائر .

وان أعماله الاولى قد بدأت من موضوعات تقليدية
 ومن صياغة متحررة بعض الشيء ، لكنها لم تكن ثائرة
 بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بل تمتعت لوحته الاولى
 بتقريب حتى من الكلاسيكيين ، لكن حركة التشكيلات
 واللون قد بدأت تبرز وتأخذ اهميتها ، مما جعل النقاد
 يعتبرون ما قدمه في اواخر فترات حياته ، بعد زيارته
 للمغرب من الاعمال التي افسحت الطريق امام التجارب
 الحديثة الانطباعية ، والتي اعطت للون اهمية ، واعطت
 للعالم الداخلي دورا هاما في التعبير ، ولعل أهم
 الاشخاص الذين عرفوا (دولاكروا) وكتبوا عنه وعبروا
 عن اعجابهم بما قدمه هو الشاعر المعروف (بودلير)
 الذي تأثر بفن (دولاكروا) كثيرا ، ووجد في تجربته
 ما ساعده على تجاوز الصيغة التقليدية للشعر ،



دولاكروا
نساء جزائريات (١٨٠٤)

- « حين يصل الى اللوحة النهائية كان يرمي بكل الدراسات التمهيدية جانبا ، لانه يرسم مباشرة من الخيال ... ومن خياله فقط » .

وكان (دولاكروا) يعبر عن نفسه قائلا :

- « ليس التصوير عبارة عن واسطة تترجم الفكرة عن طريقها في اللوحة ، بل تتصاحب الفكرة والتنفيذ بفعالية غريزية » .

ولهذا نحن نميل الى ان (دولاكروا) كان يحاول ان يعطي دورا واهمية للتأثر بالواقع الخارجي ، ولكنه كان يعتمد على خياله كثيرا في التكوين ، ولهذا يرفض التخطيط المسبق الدقيق ، لانه يحد من حرية الفنان ، بل يرفض ان يكون الفن مجرد نقل عن الطبيعة ، لان الطبيعة تعتبر شكلا مسبقا يأخذ عنه الرسام ، وهكذا يحرض الواقع خيال الفنان ، ويحركه ، وعندها يقدم لوحته بفعالية ، ولا يقف عند حدود التصميم المسبق ..

يقول (دولاكروا) :

« ان الطبيعة معجم نبحت فيه عن المعنى الصحيح للكلمة وتهجيتها ، ونرجع اليها من اجل درجة الاضاءة الصحيحة ، والشكل المعين كما نذهب للمعجم من اجل المعنى الصحيح للكلمة ، وتهجيتها ، والتأكد من اصلها ، ولكننا لا نعتبر المعجم نصا ادبيا مثاليا يجب علينا نسخه ، بل يجب علينا ان تكف عن اعتبار الطبيعة نموذجا يجب تقليده ، ان المصور الزيتي يرجع للطبيعة

الانسانية الذاتية ، ولهذا لا ترى الجسم يعكس صلابة الشكل بل يقدم الحركة والعاطفة الانسانية الجامحة احيانا التي تتمرد على قيد الاسلوب التقليدي ، وتريد ان تعبر عن نفسها منطلقة متحررة ، ولم يكن بالامكان ضبطها ووضعها ضمن اطار مادي جامد .

ولهذا يعلن (دولاكروا) نفوره من كل اكااديمية ، مهما كانت ، حتى ولو كانت الرومانتيكية ، ويرى في الفن تعبيرا حرا عن الذات ، وممارسة للتعبير بالخيال ، وهذا ما يعكسه لنا (هربرت ريد) حين يقول :



صلنجة - ١٨٣٧ - ١٨٣٨ دولاكروا

لتفترح عليه الافكار الاساسية ، لكن التناسق الذي يبنيه على هذه الافكار هو من صنع خياله فحسب » .

لهذا كان يكره الدقة الحرفية ، ولا يعنى بالتفاصيل ، ولا يؤكد على الدقائق ، بل يريد الانطباع العام ، ولهذا تتحرك فرشاته العريضة لتخلط الالوان بحرية وحيوية ، يخرجها عن اطار الشكل احيانا ، ولهذا تترافق تجاربه بعاطفة ودفع كبيرين ، ويلج على الطبيعة وعلى العواطف المختلفة ، ضمن الشخص الذي يقدمه لنا ، لهذا اعطى كل شخصه كل خصائص الروح الحية ، ولهذا نرى عملية مزج وتداخل بين العالمين الداخلي والخارجي ، ويتولد من هذا الصراع التراجيديا الانسانية ، ولهذا يقول (رونييه هويغ) عنه :

« ان الروح والمادة في صراع دائم ، فلا الروح قادرة على التحرر من المادة ، ولا الجسد قادرا على السيطرة عليها ، ولهذا ترى الشكل يحاول ان يتحرر عن قيد المادة الحية ، ولكن المادة اكثر قوة من اي شكل » .

ولهذا نحس بأنه يرسم باللون مباشرة في اعماله الاخيرة ، وقد تحرر تماما من كل القيود ، وهو يقدم لونين متجاورين احيانا يمتزجان في عين الناظر كما فعل في لوحته (نساء جزائريات) التي تضمنت ، بعض الالوان الزرقاء والصفراء لتمطي انطباعا بلون اخضر ، وهذه اللوحة تمثل احدى التجارب الاساسية التي اثرت على نشوء الانطباعية وتطورها وهي نتيجة لمشاهداته الواقع في الجزائر ، وتأثره بالواقع العربي بما فيه من حياة .

ولهذا قال عنه (هربرت ريد) :

« ان الالوان عند (دولاكروا) تتبع الحدس الشخصي ، ويقويها الخيال » .

وحين تحرر اللون وتضخم تأثيره متجاوزا الشكل الخارجي للأشياء ، وبالع في الفنان اعطى تأثيرا خاصا ، يهدف في النهاية الى تقوية احساس المشاهد بالعواطف الانسانية ، وهكذا تحول الصراع الذي كنا نراه في لوحاته الاولى بين الناس وبين صراعاتهم وخصوصا في (مذبحه ساقر) تحول الى احساس بالمأساة الانسانية يعكسها اللون وحده ، واصبحت الرومانتيكية صراعا بين الالوان والاشكال التي تعكس عملية تطوير (الرومانتيكية) من شكلها الادبي الخارجي الى شكلها الفني التشكيلي ، وتبدلت مفهومها الى لغة فنية متميزة ، واصبح اللون رمزا لحرية النفس والروح يعكسها علاقة بين لون وآخر وتجاورهما وتعبرهما عن صراع مع الجسد الذي يمثل الخط بوضوح تام .

دولاكروا في نقاط

- ولد فيرديناند فيكتور اوجين دولاكروا عام (١٧٩٨) .
- والده شارل دولاكروا ، كان له الدور البارز في الثورة الفرنسية ، واصبح وزيرا للخارجية .
- والدته (فيكتور اوبن) من عائلة من المصممين والحرفيين .
- دخل (دولاكروا) في مرسوم (بيير غورين) عام (١٨١٦) وكان زميلا للفنان (جيريكو) .
- ان دراسة (دولاكروا) تعتمد بشكل اساسي على قيامه بنقل لوحات كبار الفنانين المشهورين ، في (اللوفر) ، وعلى الاخص اعمال (روبنز) و (فيرونيز) و (تيسيانو)
- احب الفنان كونستابل وتأثر به ، واحب الفن الانكليزي وخصوصا (غانز بورو) .
- ومن الفنانين الفرنسيين كان مولعا بالفنان (جيريكو) ، وبالفنانين الكلاسيكيين الحديثين امثال (دافيد) .
- عرض عام (١٨٢٢) لوحته الشهيرة (دانتي وفرجيل في الجحيم) التي قوبلت بترحيب .
- ولكن لوحاته (مذبحه ثيو) عام ١٩٢٤ ، و (ساردا نابولس) عام (١٨٢٩) قوبلتا بالاستنكار لاستخدامه الالوان المشعة ، ولجؤته الى موضوعات معاصرة ادبية ولطريقته في التصوير التي كانت حرة من كل اكااديمية ، وفيها تأثرا واضحا بالفنان (جيريكو) ، والفن الانكليزي . ومحاولة لرفض التقاليد الكلاسيكية في الفن .
- زار (المغرب العربي) عام (١٨٣٢) ، حيث فتح المغرب له طريقة جديدة في التعبير ، والمواضيع الحديثة ، فقدم الموضوعات المأخوذة من الحياة العربية ، واولع بتصوير الخيل ، وكان يجمع في لوحاته التأثيرات المختلفة التي ترجع الى الشاعر (بايرون) والى (اليونان) في حربها مع (تركيا) .
- بعد ذلك اصبح يكلف بعمل لوحات كثيرة ذات موضوعات مختلفة ، بأسلوب متحرر ، ونافس في لوحاته (انجر) الذي كان منافسه الطبيعي . ونجح فيما اخفق فيه منافسه .
- من اهم اللوحات التي رحلته الى المغرب لوحته (النساء الجزائريات) التي رسمها عام ١٨٣٣ وفيها بداية لاسلوبه الجديد في التلوين الذي يعتمد على الدرجات الضوئية والمساحات ، والالوان التي تتحلل الالوان الاساسية على طريقة خاصة به .



مقال دولاكروا - (لوحة لجيركو) - غرق المييدونا

وتعتبر مصدرا غنيا لأرائه في الفن والحياة ، وتمثل بوضوح عصره بأحداثه الكثيرة السياسية والاجتماعية .

● يعتبر (دولاكروا) زعيما للرومانتيكية التي ثارت على الكلاسيكية الجديدة ، التي أوجدها (دافيد) ولكنه كان يرفض أن يوضع في أي مدرسة فنية مهما كانت .

● تأثر بالموضوعات المختلفة من الأدب وكان محبا للشاعر (شكسبير) و (دانته) و (غوته) و (بايرون) وأخذ مواضيع لوحاته عنهم .

● أن استشرى (دولاكروا) يمثل جانبا هاما من جوانب شخصيته الفنية ، ويشارك الرومانتيكيون في هذا الاستشرى ، الذي كان يمثل شكلا من أشكال البحث عن صياغة جديدة للوحة واسلوبا جديدا للتعبير عن إنسان جديد وجد في بداية القرن التاسع عشر .

● توفي (دولاكروا) عام (١٨٦٣) .

● أن طريقة (دولاكروا) اللونية قد مدحت من قبل كثيرين ، وعلى الأخص من قبل (رينوار) و (سورا)، واعتبرها (فان غوغ) تعبيرية تعكس عالم الذات أكثر مما تعكس العالم الخارجي .

● أن عبقرية (دولاكروا) ، يمكن أن تكون رومانتيكية في مزاياها وخصائصها ، وفي أسلوبها الحيوي وعدم التقيد الحرفي بالمشاهد والطبيعة .

● كانت لوحاته الصغيرة التي يرسمها بحرية أكثر حيوية وتقدمه على طبيعته من أعماله الكبيرة ، ولهذا أعجب بها (بودلير) واعتبرها ممثلة للفن الحديث أي (الرومانتيكية) ، وكانت حالة حركة ، الوجوه المختلفة لأشخاص يعكس عالمهم الداخلي ، ولعل أهم هذه الأعمال لوحته للموسيقار (شوبان) عام (١٨٢٨) .

● كتب (دولاكروا) مذكرات شخصية من عام (١٨٢٢) وحتى عام (١٨٢٤) ، ومن عام (١٨٤٧ - ١٨٦٣)

ماتيس

والفن العربي

يعتبر (ماتيس) احد عمالقة الفن الحديث في بداية القرن العشرين ، واحد كبار معلميه الذين تركوا بصماتهم واضحة التأثير على هذا الفن ، والذين قدموا مواقف انسانية مؤثرة عليه ، شهدت لهم بأن الفن التشكيلي كان دوما يقدم الادلة على مدى ترابطه مع الحياة اليومية ، يتلازم مع كل المتغيرات التي تبدو على سطحها .

حين دعوه للفرار من (فرنسا) ايام الاحتلال الفاشي حرصا عليه ، واقتنوه بمفادرتها ، توجه الى الحدود يحمل جواز السفر وبطاقة الطائرة ، وحدث نفسه قائلا :

« اذا ترك الجميع فرنسا ... من يبقى ليقاوم الاحتلال ؟ » وعاد ليبقى مع شعبه في ايام المحنة ، وهكذا قدم لنا الدليل على مدى ما يتمتع به من مواقف ثورية وبطولية ، وانسانية ، سواء في فنه او في مواقفه .



لكن (ماتيس) قدم لنا في فنه شيئا خاصا ، اسلوبا جديدا ، مختلفا عن فن (بيكاسو) الذي كان يلح على التراجيديا ، وعلى الصراع والحدة التي اكتسبها من اسبانيا ، واذا ربط (بيكاسو) الفن بتقديم وجه البشاعة والظلم والمأساة في العالم واختار هذا الوجه الاسود للعالم ، فان (ماتيس) يقدم لنا الوجه الثاني للعملة ، الوجه المضيء للانسان ، وجه الفرح والحياة

والبهجة ، ولهذا نرى اللوحة فنحس بالمتعة البصرية واللونية ، ونرى فيها جمال الحركة والتكوين ، ولهذا كان يقول عن تجربته الفنية بانها تسعى الى راحة المشاهد ، ولاسعادته وازاحة الهموم عنه ، بدلا من تقديم وجه المأساة والبشاعة .

لهذا يعتبر (ماتيس) الطرف المناقض لبيكاسو في التعبير الفني رغم صداقتهما الحميمة ، وتلافيهما على كثير من الامور والمناسبات ، التي تكشف عن صداقة نقيضين ، ذلك لان بيكاسو كان يرفض الدور التزييني للفن ، والتجميلي ، ويريد من الفن ان يلعب دورا نضاليا ، محرضا ..

كان (ماتيس) يقول عن فنه :
« فن يهب العين المتعة البريئة »

حتى يتمكن من الاجابة على هذه الاسئلة لابد لنا من الرجوع الى المرحلة التي توطدت فيها تجارب الفنانين الحديثين ، وبرزت اي لبداية القرن العشرين ، في المرحلة التي سبقت الحرب العالمية الاولى ، فقد قدم (ماتيس) تجربة جديدة بعد ان مر بفترة وحشية التقى فيها مع بعض الفنانين ، وقدموا مدرسة فنية جديدة عام (١٩٠٥) ، اطلق عليها النقاد اسم (وحشية) لان اللوحات هؤلاء الفنانين عرضت حول تمثال ناعم مصقول لنحات يدعى (دونا تلو) فقال الناقد : [ان « دونا تلو » بين الوحوش] ، وهكذا غلب عليهم هذا الاسم ، ولقد ارادوا تنظيم اللون في اللوحة ليبر ، اللون الوحشي بأقصى درجات قوته التي نظمها الفنان ليعكس تعبيرا ما .

فالفن عند الوحشيين هو تعبير ، بحيث لا يستطيع المشاهد التمييز بين الشعور الذي يملكه الفنان وبين مايعبر عنه في لوحته من احساسات نظمها اللون ، فأعطى كل لون بقوته وعلاقته بغيره ، ما كان يسمى اليه الفنان . لكن (ماتيس) تخلص عن الوحشية بعد فترة بسيطة من الزمن ، متأثرا بفن المنمنمات العربي والفارسي ، وبما رآه من زيارة للمغرب ، وعكس ذلك كله في لوحاته محاولة تقديم فن يكون جديدا تماما ، رمزيا ، ولهذا كان يريد ان يقدم لنا الحداثة في نظام وجمال ومتعة ، ليفعل ما كان قد فعله (بودلير) حين بحث عن هذه المتعة في شعر جديد ، وهكذا فان مرحلة ما قبل الحرب قد رسخت في اعماق (ماتيس) ذلك الفن الجديد الذي يعكس عالما جديدا تماما .

ولهذا يقول (هربرت ريد) عن فن (ماتيس) بأنه قد تغذى من مرحلة ما قبل الحرب ، وعبر عن ذلك العصر :

— « لقد كان يعتقد في تلك الايام ، ان الفن هروب من القباحة والضيق ، حيث ان (ماتيس) قد اكد على هذا حين تحدث عن فن متكامل هاديء ، خال من اي موضوع معقد او مثير ، فن يعني للعاملين فكريا ، وللابداء والناس المجريين حياتيا ، تبسيط الحياة ، راحة الفكر بعد التعب ، فن يمكن ان نشبهه بالمقعد المريح ، الذي يستريح فيه الانسان المجهد بعد تعب » . ويضيف (هربرت ريد) :

— « ان رايا كهذا ، وجد له صدى لدى بعض الناس رغم انه كان شاذا ، وغير مقبول ، لكن كان تعبيرا كافيا عن نفسية ما قبل الحرب » .

هذا يعني ان الفن وسيلة اساسية تساعد المشاهد على المتعة ، والراحة ، والى ايجاد مكان جميل منسق يغيب منه القبح ، في عالم مظلم ، وتوصل الى تحقيق هدفه هذا عبر تجربة فنية خاصة ، اعتمد فيها على التزيينات الزخرفية التي عبر بها عن مواقفه الفنية .



ماتيس في رسمه

ولقد اكتشف هذا الفن حين زار المغرب العربي عدة مرات ، ورسم هناك ، واكتشف ان عليه ان يقدم شكلا جديدا من التعبير ، وينظم اللوحة خطأ ولونا ليجد المشاهد هذه المتعة في اللوحة ، ولكن كيف توصل (ماتيس) الى ذلك كله ، وماهي مبرراته ؟!



الرقص رقم (٢) يبرز فيها تأثير ماتيس بالزخرفة العربية



الرقص رقم (٢) الحركة تقدمها العلاقات المتكررة واللامتناهية



الرقص رقم (٢) الجسد الإنساني أصبح عنصراً زخرفياً معبراً



الرقص رقم (٢) التداخل بين التصوير والزخرفة يبدو واضحاً

لقد أراد (ماتيس) ببساطة ، ان يجعل التصوير زخرفة والزخرفة تصوير ، بلا حدود فاصلة بينهما ، ويربط الفن بالحياة اليومية ، تبسيط الفن ، والرموز باللون ، وحركة الخط التي تلتقي مع اللون لتعطي المتعة للمشاهد ، علاقات جدلية بين الوان تتداخل لتقدم رحلة ممتعة للمشاهد .

* * *



الرقص رقم (٣)

كان يقول عن فنه :
« انه الفن الذي يهم كل عامل ، مهما كان ، يجب ان يتحول الفن الى مقعد مريح يرتاح الانسان فيه من تعب الفيزيولوجي » .

وهذا الفن لن يتحقق الا اذا توصل الفنان الى شكل حركة خط متوازن ، بسيط ، ولون صاف معبر لا تلتقي فيهما بأي اضطراب ، ولقد نظم لوحته لتقدم ذلك كله .

« اذا وضعت على لوحة بيضاء بعض الوان زرقاء او حمراء او خضراء ، كل لون يسبق الآخر ، تقل اهميته ، عندما نضع اللون الثاني ، ولهذا يجب علي ان اخلق علاقة بين الاحمر والابيض في اللوحة ، وحين اضع الاخضر مع الاصفر لاملث الارض ، تنشأ بين الاصفر والاخضر علاقة اخرى وهكذا يدعم كل لون الآخر بدلا من ان يحطمه ، وعلى كل لون ان يبني الآخر ، ويساعده على الوصول ... الى الفكرة » .
وبضيف بعدها :



الرقص رقم (٤)

— « حتى نصل في النهاية الى مرحلة اصبح كل جزء من اللوحة ، قد توازن ووجد علاقة محددة مع الآخر ، ولم يعد ممكنا اضافة ضربة واحدة ، دون ان نعيد رسم اللوحة كلها » .

* * *



وهكذا يعني ان (اللون) تتحدد قيمته نتيجة علاقته بالالوان الاخرى ، يأخذ اهميته من هذه العلاقة وفي كل لوحة يختلف عن الاخرى ، حسب ما يجاوره من الوان ، وهكذا يتوصل الفنان الى خلق علاقة تتجدد باستمرار وبدون توقف ، ودون اي نظريات مسبقة عن معاني مسبقة للالوان ، او عن تفسيرات ادبية تعطي لها ،

أطفال

أو رموز ، كل شيء يكتشف بالتجربة ، ولحظة الخلق الفنية ، وحدث الفنان يسهمان جميعا في تقديم اللوحة ،

وهذا يؤكد لنا ماسبق ان ذهبنا اليه من ان (ماتيس) اعطى للفن مهمة جديدة ، لعب اللون فيها دوره كتنظيم وخلق عند لحظة التعبير ، الوصول الى علاقة خاصة ، ولعب الخط دوره ايضا ، الخط المتحرك اللامتناهي الذي اخذه عن (الارابيسك) ، وعكس عن طريق الزخارف التي لجأ اليها ، مفهوما جديدا للوحة تعكس هدفا رئيسيا ان تعطي المشاهد الراحة التي يبحث عنها ، ولهذا كان يقول :

– « ان التكوين هو وسيلة زخرفية لتنظيم اللون » .
– « ان وضع الاحمر والاخضر والازرق بجانب بعضها لاتجعل الانسان ملونا ، بل يجب عليه ان يضحى ببعضها من اجل اعطاء الآخر فرصة الظهور » .

* * *

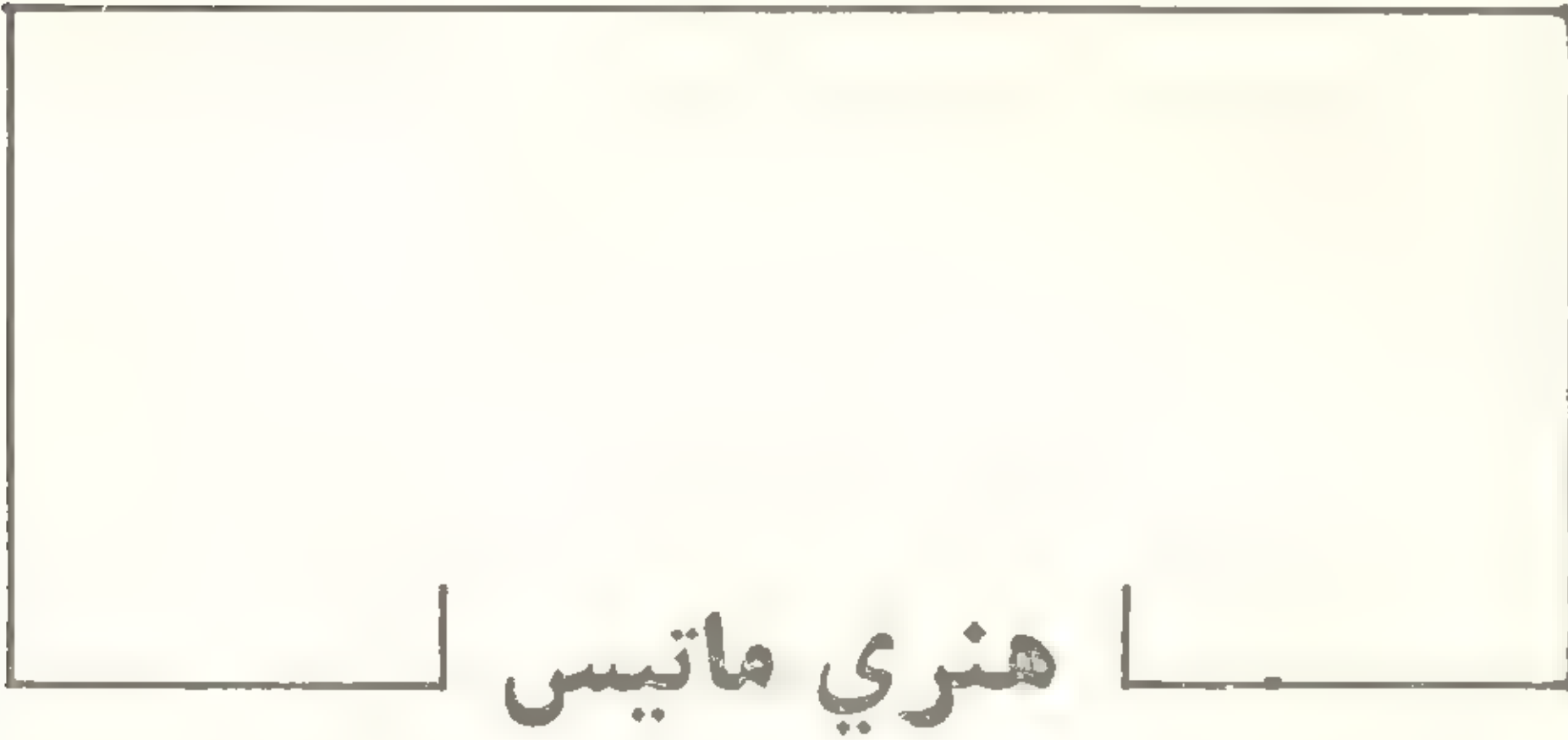
وهذا البحث الذي قدمه لنا (ماتيس) يتفق مع بحوث الفنانين الآخرين في بداية القرن العشرين ، لتنظيم اللوحة من كل جوانبها ، فقد تمكن (سيزان) من تنظيم الاشكال ، واعاد رسمها بصياغة جديدة ، لتقدم لنا الواقع الموضوعي الخارجي ، اما (ماتيس) فقد سعى الى تنظيم اللون في اللوحة ، واعطائه امكانات التعبير عن الهدف الذي يسعى له .

وكما كان الفن عند (فان غوغ) تعبير عما هو ذاتي باللون والشكل وتفجيره ضمن هدف اساسي يرتبط الفن فيه بالفنان ، وكذلك حقق الفن عند (ماتيس) ذلك عن طريق ربط الفن بتنظيم اللون وحركة الخط ، وذلك من اجل هدف اعطاء اكبر متعة للمشاهد ، ولهذا فالفن عنده يرتبط الى ابعد حد ممكن بالزخرفة ... وبالتالي بمهمة اساسية عرفناها في الفن العربي وغيره من الفنون التشكيلية المرتبطة بالحياة اليومية ، ان الفن تعبير ، ولكنه تعبير ببساطة وجمال ، حتى ينتشر

لدى الناس ، ويؤدي مهمة لا تختلف عن المهام التطبيقية لفنون الناس والجمهير ، بلا اي تعقيد ، انه فن التطبيق اليومي وقد اصبح لوحة تعلق في قاعة عرض ، لافرق بين الزخرفة الاستعمالية التجريدية ، وبين اللوحة التشكيلية ، ويمكن تنظيم هذه وتلك بنفس الطرق وعلى نفس الاسس ...

ان فن (ماتيس) ... اخيرا يقدم لنا اتجاها اساسيا في فن هذا القرن ، فن يعتمد على ايجاد صلة لاتنفصل بين المفهوم الجمالي للوحة ، والمفهوم الاجتماعي الذي يعني رواجها ، ولا يتحقق ذلك الا بالبساطة وتحقيق المتعة ،

• (الحياة التشكيلية) •



هنري ماتيس

- ولد عام (١٨٦٩) في (لو كاتو) في شمالي فرانسة .
- ومات عام (١٩٥٤) قرب (نيس) في جنوبي فرانسة .
- كان والده تاجرا وكانت امه فنانة هاوية للفن .
- بعد ان انهى دراسته الثانوية عمل كاتباً في مكتب من المكاتب في (سان كوانيت) .
- بدأ اهتمامه في الفن يبرز عام (١٨٩٠) اثناء مرضه فقرأ كتاب عن الفن ، وبدأ يجرب الالوان ، وبدأ يتلقى دروس الرسم بعدها ، حتى حصل على اذن والده بمتابعة الدراسة في باريس .
- درس في (اكاديمية جوليان) لفترة ثم في مدرسة الفنون الجميلة العليا ، في مرسم (غوستاف مورو) الفنان الرمزي المعروف .
- في هذا المرسم تعرف على (رووه) و (ماركيه) وكان الاخرى صديقة الحميم الذي عرفه على الحياة في العاصمة .
- درس الطبيعة مع استاذة ، وعرف الفنانين الكبار الهامين ونقل عنهم . وعلى الاخص من (شاردان) و (بوسان) الاعلام الشهيرين واصبح تقليديا في فنه .

● تعرف على الانطباعيين عن طريق صديق له يدعى (جون رسل) ، الذي كان صديق (مونييه) ، وبدأت الوانه تشرق .

● كان تأثير (سيزان) عليه كبيرا جدا وعلى الاخص لوحة (سيزان) الشهيرة عن (المستحمات) ، التي احبها ، وظل يكرر موضوعها في لوحات عديدة ، وباشكال مختلفة طيلة حياته .

وتأثر ببعض تجارب (سيزان) عن الطبيعة الصامتة ، فبدأ يبنى الشكل بسطوح ، وتلخيص وتبسيط معماريين .

● بين عامي (١٩٠٥) و (١٩٠٨) انضم الى المدرسة الوحشية ، وبدأت الوانه تزداد حدة ، وتعبيرا .
● ان رحلته الى (المغرب) عام (١٩١١ - ١٩١٢) قد جعلته يتخلى عن الوحشية ، بشكل نهائي .
● بعد الحرب العالمية الاولى كان على (ماتيس) ان يستقر في جنوب فرنسا ، في (نيس) ، ويرسم هناك وينال شهرة كبيرة .

● بين عامي (١٩١٩ - ١٩٢٧) بدأ يطبق اسلوبه على موضوعات مختلفة ويقدم لوحات يمكن ان نسميها بانها لوحات (سهلة) و (رقيقة) ، قدم فيها الاطفال والنساء والازهار ، واضاءت هذه اللوحات بنور قوي مبهر ، وكان يرسم براحة دون اي جهد ولهذا قيل عن تجاربه تلك بانها ممثلة رقة وعذوبة .

● بعد عام (١٩٢٧) بدأت تجاربه تتجه الى البحث عن المتانة والقوة والى البحث عن الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة . وبدأ يعطي الاشياء متانة وقوة وعظمة .

● وبعدها بدأت لوحاته تزداد بساطة او قدرة ، واصبح قادرا على معالجة اي موضوع بمنتهى القدرة والتعبير .

● ترك ماتيس الرسوم العديدة ، وقطع الحفر الكثيرة ، وكان نحاتا مجددا للنحت ، وله مذكرات ودراسات ، وبعض الرسوم الجدارية التي جعلته احد كبار فناني هذا القرن .



بذخ - هدوء - لذة .



بذخ - هدوء - لذة .

بقلم : الفرد بار
ترجمة : رضا حس

زيارة ماتيس الأولى إلى المغرب

١٩١١ - ١٩١٢

ماتيس في مراكش :

وجد دولاكروا في شمال إفريقيا العنف والسرية الأخاذة
أما (ماتيس) الذي يعتبر أقل الفنانين رومانتيكية ،
فقد وجد فيها الاثارة أيضا ، ولكنها اثارة بصرية في المقام
الأول ، رغم انه عندما ذهب الى مراكش راكبا حصانا ،
تكلل بالزهر حتى منخريه ، انتابه شعور قوي ذكره
بمقطع كان قد قرأه منذ بضعة سنين ماضية في كتاب
(بير لوتي) الى مراكش ، ابنىة طنجة وحدائقها ،
الناس وازياءهم كل ذلك اوحى له بالوان واشكال
جديدة في لوحاته . كان قد زار الجزائر لمدة اسبوعين
في عام (١٩٠٦) مع ذلك فان الرسوم السريعة القليلة
التي رسمها هناك بالكاد يمكن تمييزها عن بعض تلك
الرسوم التي كان قد رسمها في مدينة « كوليور
Collioure » في ذات العام . اما فصلي الشتاء الذين
امضاهما في طنجة فقد ولدا في نفسه وفي فنه تأثيرا عميقا
ومحفزا . . لم تجد من لوحاته المراكشية طريقا الى
أميركا سوى ثلاث منها او اربع وهي من مجموعة
المقتنيات الخاصة ومابقى منها في فرنسا على حد سواء
فهو قليل لا يتجاوز بضعة لوحات ، أما في انكلترا فمن
الواضح ان ليس هنا لوحة واحدة من لوحاته ، وفي
متحف ستوكهولم هناك لوحة منظر طبيعي فائق
الروعة ، أما البقية الباقية فهي موجودة في الاتحاد
السوفييتي .

وماتيس بالذات لا يعرف أي اللوحات هي التي
رسمها أولا في طنجة وأي منها رسمها في رحلته الثانية .
فلوحاته الثلاث لحديقة عامة يبدو انه قد رسمها ما بين
عام (١٩١١ - ١٩١٢) ، على الأقل لوحتان من الثلاث
المستطيلة ارتفاعا التي تمثل شخوصا منفردة ، وبالتأكيد
لوحة « نافذة على طنجة » . أما في رحلته الثانية فقد
رسم ماتيس لوحة « زورا على الشرفة » ولوحتي :
« الريفي » ولوحتي « ازهار » كبيرتي الحجم ، ولوحته
المظيمة « مقهى مراكشية » وربما لوحة « البرتقال » .
ليس هناك من اختلاف عظيم في الاسلوب الفترتين
لكن لوحات الزيارة الثانية هي عموما أقل تسطيحا الى
حد ما وأقل تجريدا ، والبعض الآخر منها كلوحة
« البرتقال » و « الفتاة الطنجية » التي اشتراها
« سيمبا » هي مقارنة بالبقية مرسومة بسطح أشد
كثافة .

ماتيس
يرسم



« زورا الواقفة » و « فاطمة » و « اميدو » عام ١٩١٢ :

● درس ماتيس الازياء المراكشية بمتعة ملحوظة ، ورسم نصف دزينة من اللوحات التي استفاد فيها من لون وزخرفة وقماشية هذه الازياء الجميلة حتى الحد الاقصى . وابتكر هذه اللوحات . ثلاث طولانية لاشخاص مراكشين في حجمهم الكامل تقريبا . وتشكل هذه اللوحات مجموعة جديدة في احجامها ان لم تكن جديدة في اسلوبها . وقد رسم ماتيس هذه اللوحات معا رغم انه لم يكن يقصد ان تكون ثلاثية .

في لوحة « زورا واقفة » وقف الشخص بشكل جبهى امام الرسام كما في لوحة « هولباين » : « كريستنا الدانماركية » وبكثير من كبريائها المحتشم ، لكن اللون عند ماتيس يبقى مختلفا الى اقصى حد عن الوان هولباين السوداء المصقولة ، و « زورا » ترتدي ثوبا اخضر بجاشية من الابيض والاسود وتقف امام خلفية وردية ، لون داخل اكمامها ابيض وحزامها برتقالي احمر وخفاها بلون اصفر على ارضية الغرفة ذات اللون



(الريفيا) - طنجة - ١٩١٣



(الريفيا) - طنجة - ١٩١٣

البرتقالي . وهناك ثلاث رسوم سريعة بالقلم والحبر على طبق من الورق ، احدى هذه الرسوم الثلاث صورة جانبية ، والاثنان عبارة عن دراسات لوجه « زورا واقفة » ، والرسم الموجود في الجهة اليسرى من الورقة فقد تمت صياغته بأسلوب « طبيعي » وبنوع من الهاشور المتقاطع ، والاخر الذي في الجهة اليمنى فمرسوم بشكل مسطح ومبسط ويبدو في اللوحة كقناع مثلث الشكل .

اما الشخصان الواقفان في لوحة « فاطمة الهجينة » و « اميدو المغربي » ، فقد اتخذوا وضعية أقل تكلفا ، وبصياغة للثياب لم يعتد (ماتيس) على استعمالها في تلك الفترة . وتوجد لوحة « فاطمة » ضمن مجموعة سويسرية ، اما لوحة « زورا الواقفة » فقد اشتراها الروسي شوشوكين ، وربما تكون اللوحة الاخيرة هي آخر ما حصل عليه من لوحات ماتيس .

لوحات الحديقة الثلاث ١٩١٢ :

تشكل لوحات حدائق مراكش او حدائق عامة ، ثلاثي آخر من اللوحات ذات حجم واحد، ومادة وموضوع متشابهة رغم الاختلاف الشديد بينها من حيث اللون والبناء .

ان لوحة « حديقة عامة في طنجة » الموجودة في ستوكهولم ، فهي اكثر هذه اللوحات الثلاث واقعية ، في التفاصيل واكثرها استقرارا في التكوين وجمالا في اللون ، تقسم خلفيتها الى مساحتين متساويتين تقريبا شاقول قوي ، ومقابل المستطيل الاسفل ذو اللون الازرق البنفسجي ، والذي تعترضه لطخات من اللون القرنفلي ، ورسم (ماتيس) أوراق نبات الاقانتا باللون الاخضر بحواف من الاسود ، وازرق الكوبالت ، والجزء الاعلى من خلفية اللوحة باللون البنفسجي الاحمر ، واللون الزيتي الباهت ، وأوراق الشجر بلون برتقالي مخفف ، ويسيطر على اللوحة ويربط كامل اجزاءها لون احمر (الماجنتا) لجذع الشجرة الكبيرة في الجهة اليسرى . وتكاد اللوحة تخلو من أي ألوان براقه سوى ذلك الالق الفخم الذي يسيطر على مجمل اعمال ماتيس .

يخبرنا « موريس رينال » كم كان ماتيس متأثرا بروعة الاشجار في حدائق طنجة ، وبفخامة نبات الاقانتا الذي لم يره من قبل سوى في العواصم الكورنثية التي كان قد رسمها عندما كان طالبا . وبقي ماتيس بعد عمله في لوحة « حديقة عامة » في طنجة لفترة من الوقت غير راض عنها ، وقرر اعادة النظر كليا واتمامها في رحلته الثانية الى مراكش في السنة اللاحقة ، وبعد عودته الى « اسبي » بقي ماتيس عند قراره رغم الاعجاب الشديد الذي ايداه اصدقاءه باللوحة ، ومع ذلك



(زورا) في الممر - طنجة (١٩١٢)



الفتاة الطنجية (زورا) (١٩١٣)

عندما رجع الى طنجة مرة ثانية ، وجد انه قد اجحف بحق جهده الاول وان لاشيء يمكن تغييره : « ماكنت اعتقده بأنه مفقود في لوحتي كان هناك طوال الوقت . » يتذكر (مارسيل سيمبا) قصة اخرى مختلفة جدا حول لوحة المنظر المراكشي فيقول :

« اعرف احدى لوحات الحديقة تلك التي اعاد ماتيس رسمها ثلاث مرات وفي كل مرة كانت تصعد باتجاه الزخرف ، باتجاه الهدوء ، وباتجاه البساطة التجريدية . في المرة الاولى التي رايت فيها اللوحة اذهلني الاشجار والشجيرات بحيويتها الطبيعية بعدئذ كان مستوى الارض مغطى بدرجة لون منسقة ، وتحولت النباتات الى اكليل تزييني من نبات اليلينا ، وحتى الاشجار تحولت الى ذلك النوع من اشجار الفردوس الارضي وغدا كامل التأثير نوعا من الراحة المثلى » .

ربما كان سمبا يشير بذلك الى لوحة « الحديقة المراكشية » اكثر المجموعة تجريدا التي تقف على طرف نقيض من لوحة « حديقة عامة في طنجة » ذات الصياغة والعمق اللوني ، والتي يسيطر عليها اللون المضيء والمسطح .



مدخل القصة - طنجة ١٩١٢



نافذة في طنجة - ١٩١٢

البرتقالي - القرنفلي الموجودة في المقدمة نحو الكنيسة الانكليزية ، يسقفها الاخضر وبرجها الرباعي ، وابعد من ذلك باتجاه ابنية مستلقية تحت سماء بلا غيوم ، واضعا على عتبة نافذة ابريق ازهار بيضاء ، واناء ازهار قرنفلية ، واسما لوحة « نافذة على طنجة » التي تشبه بتكوينها العام لوحة « النافذة الزرقاء » التي رسمها في غرفة نومه عندما عاد الى « اسي » رغم ان المشهد هنا اكثر اهمية من الطبيعة الصامتة . يسيطر في كلا الصورتين اللون الازرق ، اما في لوحة نافذة مراكشية فان العين تستريح بمساحات من اللون الابيض والبرتقالي والاخضر وبلون قرنفلي قاتم ، وجاء التأثير العام شكليا مع مسحة من العفوية .

ولوحة « مدخل الى القصة » ، الاقل شهرة ذات الحجم نفسه ، مرسومة بنفس اسلوب « نافذة على طنجة » ، وقد وصف « روم » الوانها الاربع : احمر ارجواني ، ازرق سماوي اخضر ووردي شاحب .

لم يعتمد تكوين لوحة « ورقة النخيل » و « طنجة » على الانشاء الشاقولي - الافقي ولا على اسلوب الارابيسك الرشيق ، بل بدلا من ذلك تنظر العين باتجاه اسفل اللوحة وكأنها تنظر من خلال نافذة الى جنوع اشجار متجهة نحو مركز اللوحة حيث تقاطعها تفجر من اوراق سعف النخيل ، وزاد من حيوية الالوان الخضراء ، الرمادية منها او البراقة لون الممر الترابي في الاسفل ولون لحاء الشجر الاسود . ويستعيد ماتيس في ذاكرته المكان وهو عبارة عن حديقة « خاصة » على هضبة تطل على طنجة ، ورسم « ورقة النخيل » كما يقول : « بتفجر تلقائي من الابداع كاللهب .. »

نافذة على طنجة :

من نافذة « فندق فرنسا » كان بإمكان ماتيس ان ينظر باتجاه طنجة عبر الحدائق والممرات ذات اللون

زيارة ماتيس الثانية الى المغرب ١٩١٢ - ١٩١٣ « زورا على الشرفة » :



لاعبوا الشطرنج



راقصة في سروال أحمر



راقصة جالسة

يظهر اتجاه التغيير في فن ماتيس واضحا مرة أخرى إذا قارن المرء ما بين لوحاته الأكثر معمارية والأكثر واقعية التي رسمها أثناء إقامته الثانية في مراكش ، وبين تلك اللوحات الأكثر إشراقا في اللون والأكثر تسطيحا التي رسمها هناك قبل سنة ، ولوحة « زورا على الشرفة » توضح لنا ذلك التغيير :

كان ماتيس قد رسم الفتاة المراكشية الشابة « زورا » مرتين أثناء رحلته الأولى : « زورا الواقفة » و « زورا بالأصفر » وعندما عاد الى طنجة في خريف عام ١٩١٢ أراد ان يرسمها مرة ثانية ولكنها كانت قد اختفت عن نظاره ، وبعد بحث شان عثر عليها في احد بيوت المتعة وقد ابدت سرورا بان تجلس ثانية ليرسمها تظهر لوحة « زورا على الشرفة » الفتاة امام مكان عملها جالسة على بساط من اللون الأزرق الفاتق وعلى الجانبين اثناء سمك وعلى الجانب الآخر خفيها وخلفها جدار منخفض يمثل مضيء من اشعة الشمس ، وفي الاعلى شريط ضيق من السماء الزرقاء .

والتأثير الناجم عن وجود الشخص في الظل، وضوء النهار المشرق في الاعلى يعتبر من اكثر الامور استثنائية في فن ماتيس لتلك الحقبة ، ان التلميح الى ضوء معين وبيئة معينة واحساس العميق والمادة في الثياب يمكن مقارنته بالتجريد المسطح في الصور الشخصية التي كان قد رسمها في فترة سابقة .

بيعت لوحة « زورا على الشرفة » ، لمورسوف عام ١٩١٣ ، الذي علقها على الجدار بين لوحتي « نافذة على طنجة » و « مدخل الى القصبة » ، ولهذه اللوحات نفس الارتفاع رغم ان لوحة « زورا على الشرفة » الموجودة في الوسط هي الى حد ما اعرض من اللوحتين الاخريتين ، ورغم ان ماتيس لم يقصد ان يصنع من هذه اللوحات ثلاثية مع ذلك فهي تبدو معا بغاية التوافق والروعة . ويستعيد ماتيس ذكرى فتاة شابة كانت رفيقة لزورا ، وربما كانت هي نفسها التي جلست له اثناء رسمه لوحة « فتاة جالسة بزي مراكشي » والتي اشتراها سيمبا وتمتاز لوحة « فتاة من طنجة » بنوعية غير عادية من غنى وكثافة السطح المرسوم ، وبتباين لافت للنظر بمقارنتها مع التصوير الشفاف الذي استعمله على نحو غير عادي في صورته المراكشية .

لوحتا « أزهار » و « طبيعة صامتة » :

أحدى اللوحات المراكشية القليلة الأخرى التي مازالت موجودة في فرنسا هي لوحة « البرتقال » التي انتقلت ملكيتها من كاسير ، في برلين ، إلى جامعة اللوحات الألمانية « تيا شترينهايم » والتي اشتراها بيكاسو بعد فترة متأخرة كثيرا خلال الحرب العالمية الثانية : اناء فيه برتقال مع ثلاث أوراق خضراء موضوعة على غطاء طاولة مزينة بباقات زهر من اللون الأخضر والأصفر والفسطقي (أزرق تركواز) والأحمر الداكن ويحيط بهذا القماش المضيء اللون ، سطوح من الأحمر القاني والأزرق النيلي والبنفسجي القاتم ، وبخطوط من الأحمر الفامق وباللون الزهري واللون الأرجواني الشاحب الذي يشبه لطشة لون فريدة في اختلافها وجمالها .

رسم ماتيس في مراكش لوحتان طبيعة صامتة بارتفاع خمسة أقدام بتكوين من أزهار اللوف وأنواع أخرى من الأزهار ، وأكثر هذه اللوحات اتقانا هي التي رسمت عام ١٩١٣ ، وتبدو كلاهما كعودة إلى الأسلوب ماتيس التزييني المفرط بالزخرفة ، حوالي عام ١٩١١ ومن المرجح كثيرا أن يكون « شو شوكين » قد كلف بها ماتيس لمكان خاص في قصره .

« الريفى » :

أن أكثر لوحات ماتيس المراكشية جلالة هي لوحة « الريفى » العملاقة التي أخذت بلب مارسيل سيمبا والذي هتف صارخا عندما رآها « الريفى » هو عظيم هذا الشيطان العملاق بوجهه الصلب وباكتافه العريضة الهائلة ، هل بإمكانك النظر إلى هذا البربري الرائع دون الحلم بمحاربي الأزمنة الفابرة ؟ بمراكشي « أغنية رولاند » الذين لهم ذات المظهر الوحشي ؟! أن مقياس « الريفى » - إذا انتصب واقفا يصل إلى عشرة أقدام - متوافق مع روعة التأثير النابع من هذا الحجم وبخلاف لوحات الأشخاص الواقفين التي رسمها ماتيس في مرحلته المراكشية الأولى التي تظهر ضمن خلفية من المحيط غير الواضح ، فإن الريفى يبدو هنا جالسا في فراغ محدد أقرب إلى شكل المحراب والذي تشكله وبمستطيل أزرق أشبه بنافذة ، أما لون الأرض فهو أرجواني أحمر . ومعطفه الأخضر الفامق المطرز والمزين بهدائل بلون أصفر مضيء وأزرق وأحمر فيشكل ما يشبه شبه منحرف في وسط اللوحة ويعطي لون أكسية الساق البنية ، ولون الكرسي البني الذي يجلس

عليه ، ولون صندله الترايبى الأصفر ، الأمر الذي يوحي بتباينات لونية متكاملة مع لون الأرض . وقد تم تشكيل الوجه بأسلوب « وحشي » تقريبا وبلطخات من الأصفر والأصفر المخضر .

أن وضع ماتيس للشخص برأسه وقدمه التي تضغط على الإطار ، وساقيه المنحدرتين شاقوليا والمتباعدتين ووضعيته القاسية وحجمه الهائل ، تجتمع معا لتخلق تأثيرا لامثيلا له في فن ماتيس . الريفى هو أعظم شخصيات ماتيس جلالة ، وهناك لوحة ثانية أقل حدة بعنوان « الريفى واقفا » ، تظهر الشخص في حالة بطولية رغم أنها تمثله بنصف طوله .

« مارسيل سيمبا والمقهى المراكشية » :

كان ماتيس مثله مثل أكثر الفنانين الكبار ، بل أكثر منهم عدم اتساق في إنتاجه ، ولذا بإمكان المرء التعميم عندما يتكلم عن الإحساس الأعظم بالواقعية وبالبنائية لفترته « المراكشية الثانية » فقط ليصبح بالإمكان مقارنتها بأكثر نتاجات هذه المرحلة تميزا وإصالة ألا وهي اللوحة الكبيرة نفسها المجردة والمسطحة « مقهى مراكشية » .

« هل تتذكر تلك اللوحة الكبيرة لمقهى مراكشية؟ انني أوصي بها لك ، وإذا درستها جيدا فستجد أن ماتيس كله هناك لكن من الضروري النظر إليها بعناية وبنفس العناية التي نظر فيها رسكين إلى الكنيسة الأسبانية » .

هذه الأشخاص المتكئة ذات الطيف الرمادي الواحد - ذلك الرمادي المريح - وبوجوه تمت الإشارة إليها بأشكال بيضوية بلون أصفر ترابي . هل تعرف أن هذه الأشكال لم تكن دائما بتلك الطريقة . فالشخص الذي هناك في الأعلى وعلى اليسار كان مرسوما باللون الأحمر ، والآخر الذي بجانبه كان مرسوما باللون الأزرق ، والثالث باللون الأصفر . كان لوجوههم ملامح وعيون وأفواه ، والآخر هناك كان يدخن « الأركيلة » . وإذا نظرت إلى أسفل الصورة لوجدت آثار صف من الخوف المرصوفة أمام المقهى والتي كانت ظاهرة بوضوح . لماذا كانت هناك الأحذية والأركيلة ولامح الوجوه والألوان المتعددة للبرانس ، ولم أزيلت فيما بعد ؟

لأن المسألة بالنسبة لماتيس ، أن تدفع الشيء نحو التبسيط أي أن تدفعه نحو الكمال سواء ، كان ذلك عن وعي أم عن غير وعي ، وسواء جاءت المسألة عن خطة مسبقة أم جاءت هكذا رغما عنه ، ففي كل مرة يحاول فيها ماتيس أن يطور عمله ويحسنه فإنه يحقق قدرا عظيما من البساطة ولن يخطيء عالم النفس أن

قال : ينتقل ماتيس غريزيا من المحدد باتجاه المجرد ليصل الى العام .

وعندما اثرت مرة انتباهه الى ذلك اجاب : « ان المسألة هي مجرد كوني انزع نحو ما احس به ، نحو نوع من النشوة » . وقفز قلبي من الفرح لانني سمعت صدى المقطع الشهير حيث يحلل فيه (ريبو) بشكل ممتاز « Castillo Inkrior » للقديسة تيريزا ، وبعدئذ احصل على السكنينة » .

يكتب مارسيل سمبا عن اكثر لوحات ماتيس المراكشية اهمية وتميزا عندما كانت لازالت معلقة في معرض برنهايم في نيسان من عام ١٩١٣ . ويواصل استعادة ذكرى المرات العديدة التي تكلم فيها ماتيس معه اثناء سني الصداقة عن « الهدوء » حتى قبل ان يتكلم عن « الرقص » وعن « الموسيقى » . ويقتطع سمبا سطورا شهيرة من مذكرات ماتيس في عام ١٩٠٨ : « ما حلمت به انما هو فن التوازن والنقاء والسكينة ، بعيدا عن اي موضوع مثير للقلق او للحزن » وبعدئذ يعود سمبا ايضا للكلام عن اللوحة الكبيرة : « لايجوز الفن على شرعيته الا في كل ذلك الجهد بهدف الوصول الى اعلى مناطق الهدوء . دعنا نتحرى ذلك في لوحة « مقهى مراكشية » « ... هاك حوض اسماكي وانا ازهاري القرنفلية وهذا ما اذهلني . تلك الشياطين الكبيرة الجالسة هناك ساعات وساعات من التأمل امام زهرة وبضعة اسماك حمراء . فان رسمتهم باللون الاحمر فان هذا الاحمر الفيرميون سيحول لون زهراتي الى بنفسجي ، بينما انا ارجب بها وردية فقط او لاشيء وبدا من ذلك يمكن ان تكون اسماكي صفراء اللون اذا تعلق الامر بي وفي الواقع ، اسماكي ستكون فعلا صفراء » . وبمحاولة استخلاص شيء ما من انطباعاته وتأملاته حول هذه الصورة يعود سيمبا الى تأثيرها : « كلما اطلت النظر اليها هذه المقهى المراكشية كلما ولدت في نفسك شعورا من التأمل الحلمي حشد من الطيور تغني بعذوبة في اقفاصها المعلقة في السقف . لم يرسم ماتيس اقفاصها بل رسم شيئا من عذوبة غنائها الذي يتغلغل في لوحته » .

وفي غمرة حماسة اغفل سيمبا احد تفاصيل اللوحة الهامة وهو اللون الازرق اللازوردي خلف الاشخاص المراكشين الست المستريحين ، ذات اللون الترابي والمرتدية اثوابا ، من اللون الرمادي ، وربما ان سمبا لم يكن قد رأى الرسمة المنمنمة الرائعة « امير ومربية » - ظل عمامة باللون الازرق المسطح على خلفية بلون

وردي مسطح - التي رسمها في عام ١٥٣٢ المعلم آغا رضا . ربما يكون ماتيس قد رآها لانها كانت قد عرضت في معرض المنمنمات الفارسية العظيم في باريس في متحف الفنون الزخرفية عام ١٩١٢ قبل فترة طويلة من عودته الى طنجة حيث رسم « المقهى المراكشية » . كان باستطاعة سمبا ان يكتب ولكن شوشوكين كان باستطاعته الفعل ، فقد اشترى لوحة مقهى مراكشية بمبلغ ١٠.٠٠٠ فرنك . وفي العاشر من تشرين الاول من عام (١٩١٣) كتب لماتيس من موسكو :

« وصلت لوحة « المقهى العربية » في حالة جيدة ووضعتها في قاعة الالبسة ، انها اللوحة التي احبها الان اكثر من البقية وانظر اليها في كل يوم ساعة على الاقل » .



امراة - ماتيس

الرحلة العربية

قراءة في يوميات بول كلي

أثناء رحلته في تونس

عبد القادر أرناؤوط

ان الرحلة العربية التي استمرت اقل من عشرين يوما في نيسان ١٩١٤ ، هي نقطة هامة جدا في تطور بول كلي (Paul KLEE) ، ولابد ان الاجواء الجديدة كليا اثرت في كلي بصورة عميقة حتى اقتنع أخيرا أنه مصور .

ان بول كلي بالنسبة لغالبية المهتمين ، مصور بالالوان المائية ، يثير الانتباه بصبائياته الجميلة والتناغم اللوني في اعماله ، طارحا مواضيع نصفها حلم ونصفها الثاني شعر ، وقليل من الناس يهتم بأعماله الجرافية (الخطية) اكثر من اهتمامه بأعماله الملونة .

وقبل الرحلة العربية ، ولوقت ليس بالقصير ، كان كلي مقتنعا بأنه رسام (تخطيطي) ، وبأن عليه أن يكسب قوت يومه بالرسوم التي تزين الكتب ILLUSTRATION ، وكان قد كتب في ١٩٠١ :

— (في ربيع هذا ال ١٩٠١ ، خطت لنفسي البرنامج التالي : قبل كل شيء فن الحياة ، وبعد ذلك ، انشغالات روحية : فن الشعر والفلسفة . ثم انشغالات مادية : الفن التشكيلي . وأخيرا وفي حال انعدام المردود « المادي » هناك فن الرسم « تزيين الكتب » (اليوميات ١٣٧) .

ومن جهة أخرى ، نستطيع ان نستشف هذا الميل ، من تردد كلي على مكاتب الصحف والمجلات ليتمكن من نشر بعض الرسوم ، فلقد كرس نفسه بصورة كاملة تقريبا للرسوم والاعمال الجرافية . ممررا بين الحين والآخر محاولات بالالوان ، وهكذا نجد على سبيل المثال مائه عمل رسم مقابل تسعة اعمال ملونة سنة ١٩١١ ، وتنقلب هذه النسبة سنة ١٩١٤ اذ نجد مائة واثني عشر عملا ملونا مقابل اثنين وتسعين عملا وحيد اللون . فاذا تحدثنا احصائيا ، نلاحظ تغيرا معينا قد طرا على انتاج (بول كلي) سنة ١٩١٤ . ويجب ان يكون هنالك سبب في هذا التحول ، هذا السبب الذي نستطيع ان نقتفي أثره في يومياته اثناء الرحلة العربية .



صورة شخصية (رسم بول كلي)

ويقبل كلي على العمل مباشرة ، لان العمل هو الشيء الوحيد الذي يمكنه من تفريغ ما في داخله من تأثيرات ملأت روحه ، وكما لو كانت تقوده قوة سحرية، ينفذ العمل الاول : لوحة بالالوان المائية :

- (الاربعاء ٤/٨ • تونس ! الرأس ملأى بالانطباعات الليلية التي خلفها مساء الامس • الفن - الطبيعة - انا • انهمكت مباشرة في العمل ورسمت منظرا بالالوان المائية في المنطقة العربية • وواجهت مشكلة العمارة المخططة بالمقارنة مع عمارة اللوحة • في تلك اللوحة الاولى لم اكن مسحورا ، ولكنني كنت مليئا بالمشاعر: الحالة النفسية التي بعثتها في الرحلة، والحماسة التي اعترفتني • كنت بالضبط ذاتي • (اليوميات ٩٢٦/٩) •

ولكن كلي يشعر بشيء اوروبي في لوحاته الاولى ، ويريد أن يصور بشكل شرقي ، يريد أن يقترب أكثر من الموضوع الذي وجد نفسه فيه :

نجد في اليوميات « العربية » ، كلاما جديدا ، يفسر بوضوح التغير الذي سيطرأ على عمل بول كلي ، الذي شعر بتأثير اسطوري حين اقترب من الارض العربية . ولعله كان قد هيئا نفسه لذلك من قبل ولاحظ التغير الذي يطرا على الاجواء المحيطة به :

- (استيقظت على منظر سواحل سردينيا ، ان الوان الماء والجو المحيط تبدو مؤكدة أكثر من الوان يوم امس • • اللون المشرق أكثر اشراقا والقائم اشد قتامة • (اليوميات ٩٢٦/هـ) •

ويستمر كلي في ملاحظة التبدل : - (بعد الظهر ، بدا الساحل الافريقي ، وبعد قليل ، المدينة العربية الاولى : سيدي بو سعيد ، كتلة جبلية تنتصب فوقها بتناسق حي ، اشكال بيضاء هي بيوت انها تجسيد للاسطورة ، ومع انها مازالت بعيدة ، فهي واضحة بما فيه الكفاية • • • • • الشمس ذات قوة طاغية ، والوضوح الملون على اليابسة يشرنا • ان ماكه يشعر بذلك ايضا ، ويعرف كلانا اننا سوف نعمل جيدا • (اليوميات ٩٢٦/هـ) • (١) •

ويضع كلي قدمه على الارض ، وهو مازال مسحورا بالطابع الاسطوري للمكان ، ويشعر بشيء يتحرك ويبدأ في ذاته ، ويجعله يشعر بالراحة السعيدة :

- (جولة ليلية في المدينة العربية ، حيث يجتمع الحلم والحقيقة في آن معا • وكعصر ثالث : حكمي الشخصي والمستقل الذي ساستفيد منه كثيرا • (اليوميات ٩٢٦/هـ) •

(١) سافر كلي الى تونس مع صديقه : لويس موايه Louis molliet واوغست ماكه August macke





جبل النيزن - عام ١٩١٥

اللوحات المائية على الشاطئ ومن الشرفة . اللوحة التي رسمتها على الشاطئ لاتزال أوربية بعض الشيء . وكان يمكن رسمها في مرسيليا . وفي اللوحة الثانية ، واجهت افريقيا لأول مرة . ولعل الحرّ فعل الباقي .
(اليوميات ٩٢٦/ح) .

ولا شك في ان شمس الشرق هي شمس مختلفة عن الشمس التي يشعر بها الناس في شمال الكرة ، ولا استغرب ان يشواق شرقي يعيش في أوربا الى الشمس قبل اي شيء آخر ، ان شمس الشرق لا تلمس السطح فقط ، كما تفعل شمس الشمال . ولكنها تتغلغل الى كل شيء ، تتغلغل الى الجسم والروح ، وانعكاس اللون تحتها واضح الدرجة انه لايمكن تفاديه .

وليل الشرق ، من ناحية أخرى ، ليل صاف ومنعش ، تبدو فيه النجوم وكأنها أكثر لمعانا ، يبدو الجو أصفى ، وبخاصة اذا اقترب الانسان من الصحراء التي يكتشف فيها الوانا ليلية لاتنسى ، سماء واسعة

- (رحلة بالسيارة في الضواحي ، الالوان الواضحة الرقيقة . ليس هنالك وضوح مبهم كما في بلادنا . . . حديقة ذات ازهار فريدة : اخضر - اصفر - لون الطين المشوي . ان التأثيرات تدخل الى اعماقي وستعيش طويلا . حتى ولو لم انغمس سريعا في الرسم . . . في المساء ، ذهبنا لسماع الموسيقى العربية ، انها موسيقى رتيبة الى حد ما ، ولكنها جديدة بالنسبة لنا ، هز البطن كان غاية في الكمال . وهذا شيء لانراه عندنا . وحتى في الموسيقى لاتنعدم مظاهر الجودة .
الحن حزينة الى حد بعيد . اليوميات ٩٢٦/و) .
ويستمر كلي في ملاحظة كل ما حوله :

- (الجمعة الحزينة ٤/١٠ . كنت متجولا ، ارى حولي ازهارا ربيعية ليس لها شبيه في بلادنا . اليوميات ٩٢٦/ز) .

ولا يمر وقت طويل حتى يشعر كلي بأنه قد قابل افريقيا في عمله :

- « سان جرمان بالقرب من تونس العاصمة . بعض

سيذكرني بها ابدا • ستكون عروسي ، ذاتي الثانية •
ولكنني أنا ذاتي • أنا شروق القمر في الجنوب •
اليوميات ٩٢٦/ي) •

وتؤثر العادات الجديدة والاشخاص والاشياء التي
يقابلها في نفسه وتزداد هذه التأثيرات ، ويكتب كلي
عنها جملا متقطعة :

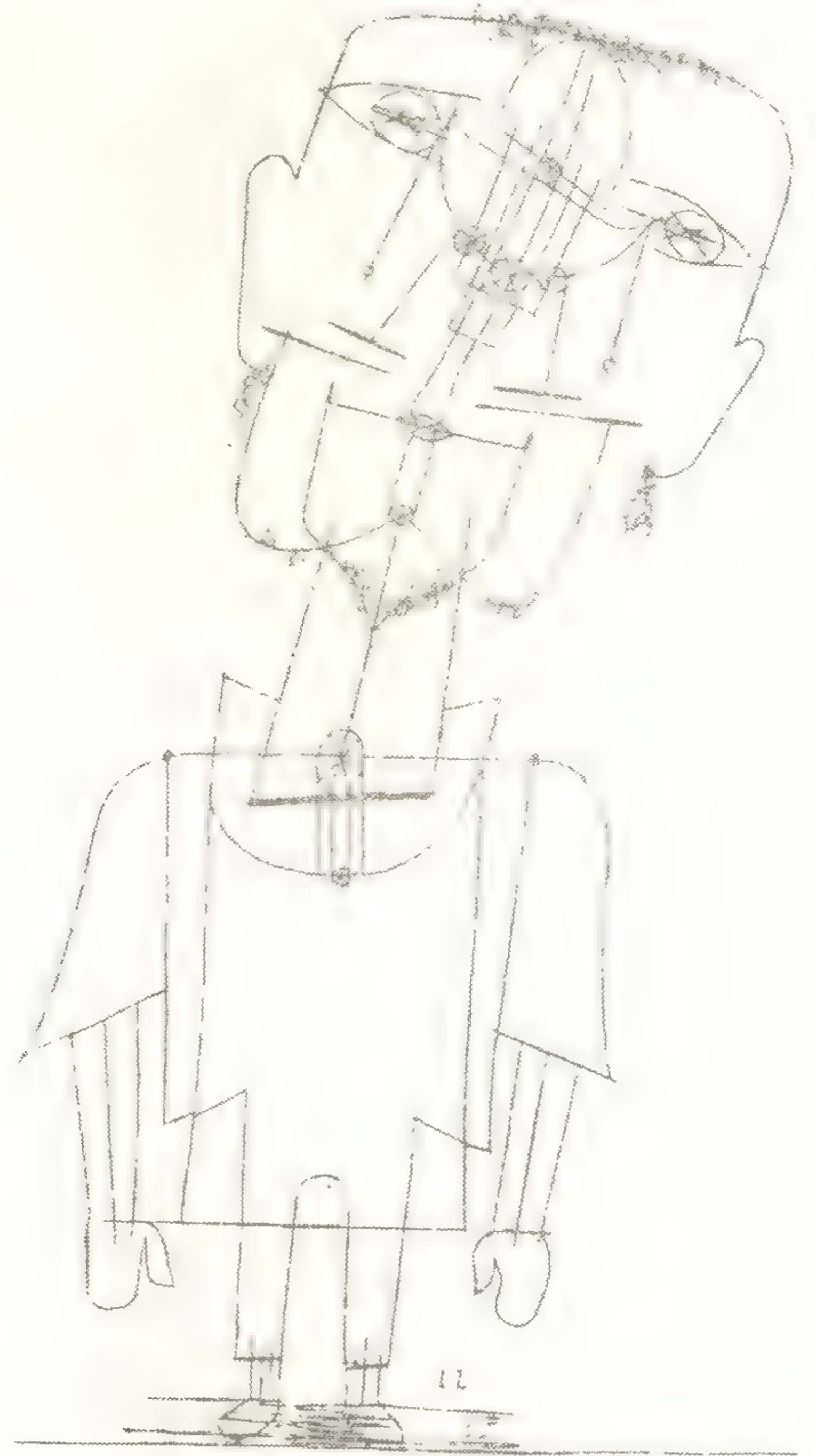
— (•••• وصلنا الى الحمامات ، لا زالت هناك
قطعة من الطريق يجب أن نقطعها سيرا على الاقدام •
ياله من يوم ! الطيور تغرد في كل مكان • في إحدى
الحدائق هناك جمل يعمل الى جانب بئر • لوحة
توراتية تماما • لابد أن ميكانيكية العمل بقيت على
حالتها ••• تقع المدينة على البحر ، ولها اسطورتها
بالشوارع المتقاطعة كيفما اتفق • النساء في الخارج
هنا أكثر عددا من النساء في تونس العاصمة • فتيات
صغيرات دون أي حجاب ، تماما كما هو عندنا • هنا
يمكن الدخول الى المقابر بحرية تامة • وهناك مقبرة

برمتها ، مليئة بألوان مرتبة في تناغم سحري ، هذا
التناغم الذي يتبدل في كل لحظة ، دون أن يكرر نفسه ،
معطيا للخيال امكانيات للعمل لا حصر لها ، وهكذا ،
فمن الطبيعي أن يشعر كلي بهذا الانقلاب الاساسي ،
وبهذا التطور الهام في ذاته ، هذان الاحساسان اللذان
يجعلانه يشعر بأنه غير قادر على التصوير :

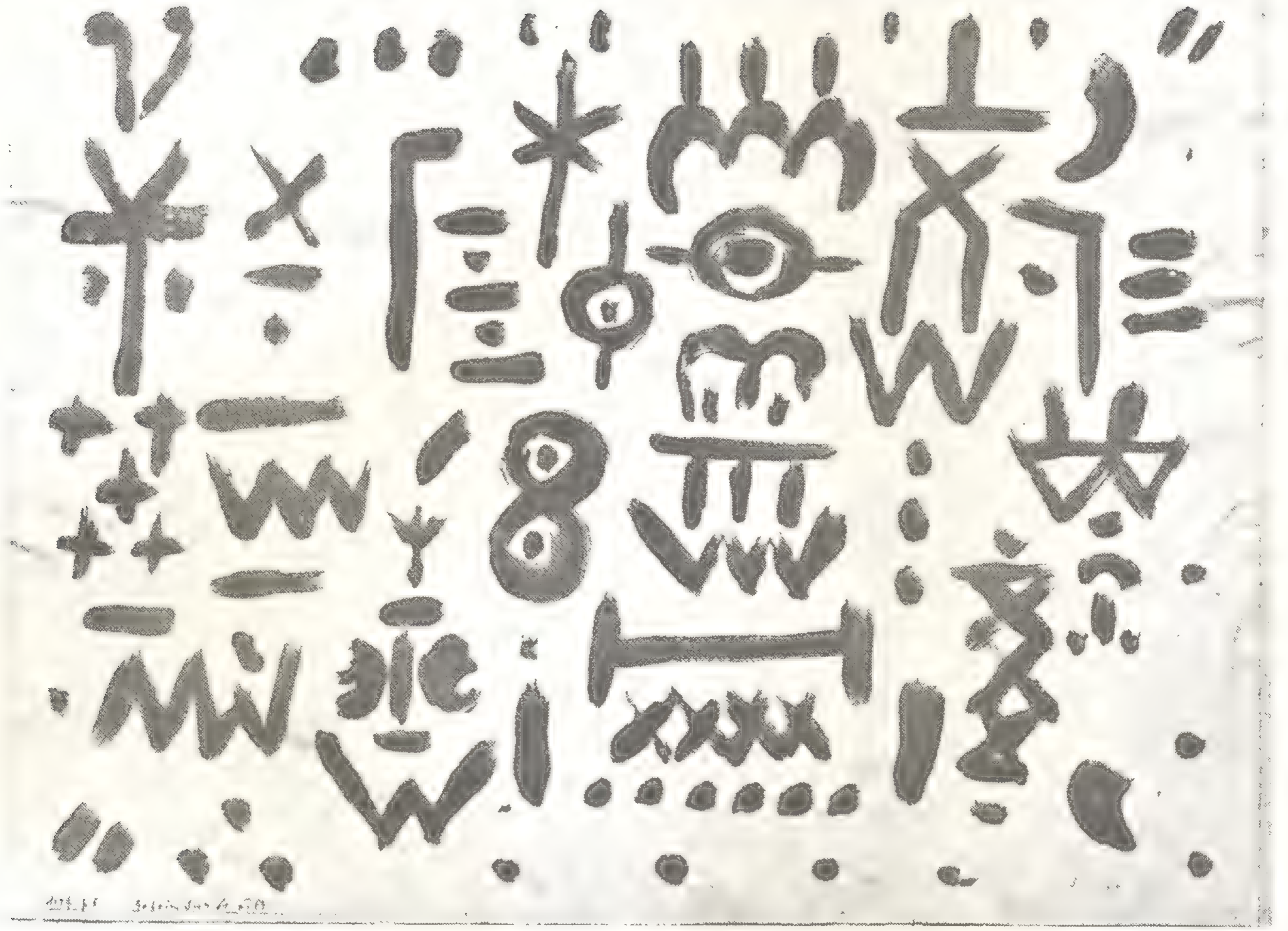
— (المساء جمال لا يوصف ، والإيمعان في السحر ،
كان القمر بدرا • حثني لويس على أن أسجل ذلك في
لوحة ، واجبته بأن ذلك لن يكون أكثر من محاولة •
وبديهي أن أكون عاجزا أمام هذه الطبيعة • ومع ذلك ،
فأنني أصبحت أعرف الآن أكثر مما كنت أعرفه في السابق
أعرف المسافة ما بين عجزي وما بين الطبيعة • وهذه
مشكلة مطروحة للحل في الاعوام القادمة • لا أشعر
بالضيق مطلقا • ان على الذي يطلب كثيرا ألا يكون
متعجلا • لقد دخلت هذه الامسية في اعماقي واستقرت ،
وسيذكرني بها أكثر من شروق قمر في الشمال ،



امرأة ملوك ١٩٢١



مشهد عبقرى ١٩٢٢



بول كلي ، صورة كتابة سرية (١٩٢٤)

ويشعر كلي بثقل الاشياء التي يحملها ، هذه
الاشياء المحملة بالبشائر :

(وقد يكون ذلك لمدى الحياة . اليوميات ٩٢٦ / م) .
ويتابع رحلته . ويصل الى القيروان ، حيث يجد
هنالك مظاهر مختلفة وجديدة ، تعطيه احساسات
اخرى :

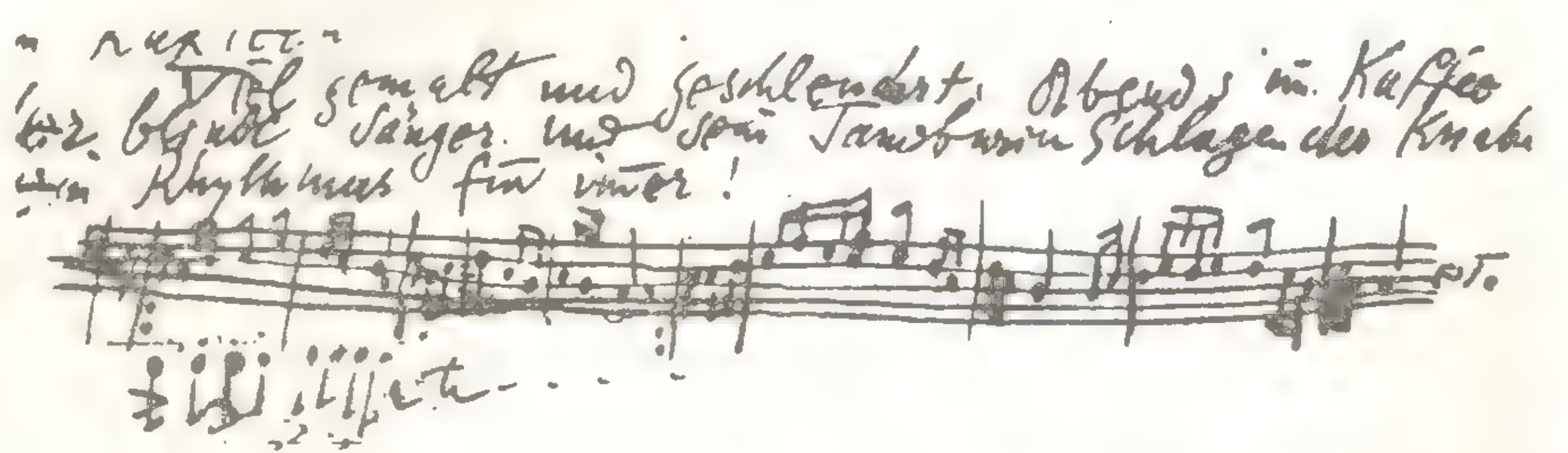
- (للوهلة الاولى يعتريك انفعال قوي ... لاشيء
بمفرده ، هنالك كل واحد . وياله من كل ! انه تلخيص
للف ليلة ليلة مع تسعة وتسعين بالمائة من الحقيقة .

في موقع جميل جدا يطل على البحر ... انتهز الفرصة
ياحاول التصوير ، القصب والشجيرات تشكل بقعا
متناغمة ، تحيط بك حدائق رائعة ، النباتات الصبارية
لضخمة تشكل جدراننا . تمشي في طريق تحده
لصباريات على جانبيه ، تمتعت ورسمت كثيرا ،
وفي المساء جلسنا في مقهى : رجل ضرير يغني ، ويرافقه
فتى في النقر على الطبل . لحن لا ينسى :

(اليوميات ٩٢٦ / م)

اي روائع نفاذة ومبسكرة . تمنح الانسان الوضوح !
اليوميات ٩٢٦ / ن) .

وفي القيروان ، ينقلب كلي الى الداخل ، بكل مارآه
وما احس به خلال رحلته القصيرة . وتقوده المدنية بيد
غير مرئية ، وبحنان هادئ . ويترك كلي نفسه تنقاد
ويكتشف فجأة نتيجة الرحلة العربية ، ويشعر بسعادة
هادئة لم يشعر بها من قبل :



- (شعور بالارتياح يتغلغل عميقا في داخلي ،
اشعر بالثقة ، ولا أعاني تعباً . ان اللون يملكني .
انني لا احتاج الى محاولة الامساك به . انه يملكني
والى الابد . احس بذلك . هذا هو احساس هذه
الساعة السعيدة ، أنا واللون واحد . انني مصور .
اليوميات ٩٢٦/س) .

ويشعر كلي بأنه يريد أن يفصل عن كل ما حوله ،
وبأن يبقى الانطباعات التي أحس بها في داخله ، ويحللها
ويرجع الى نفسه . لا يريد أن تواجهه مشوشات تنفص
عليه التفكير بذاته ، يريد أن يكون وحيدا :

- (... يغادر قطاري في الحادية عشرة ،
وسيلحق بي رفيقاي فيما بعد ، بعد الظهر او غدا .
اليوم يجب أن أكون وحدي ، ويجب أن أتمكن من
التركيز . ان تجربتي كانت مفعمة جدا . اليوميات
٩٢٦/ع) .

وفي يوم الاحد ١٩ نيسان (ابريل) ١٩١٤ ، يغادر
كلي تونس مع :

- (كثير من اللوحات المائية ، ومجموعة من اشياء
اخرى ، ولكن الاهم موجود في داخلي ، عميقا في داخلي ،
وهو كثير جدا الى حد أنه سيبقى حاضرا ابدا .
اليوميات ٩٢٦/ص) .

ويجد كلي نفسه عائدا الى بلاده ، ومعه زاد مكثف
من الصور والرؤى ، ويرى أن عليه أن يتمعن فيها
ويتفحصها لكي يصل الى اللؤلؤة :

(يجب أن انغمس في العمل . انتهت رحلة الصيد
العظيم ، وعلي الآن أن اشق بطون الطرائد . اليوميات
٩٢٦/ص) .

ويحاول كلي أن يبقى تأثره بتونس خالصا . والا

تشوب ذلك التأثير أي شائبة من الماضي (٢) ، فهو
يرفض أن يستجيب الى سحر نابولي . ويحاول
الاحتفاظ بأشياءه كما هي حتى يصل الى بيته :

- (تظهر نابولي التي سحرتني منذ اثنتي عشرة
عشرة سنة . انها تظهر في جو ضبابي رقيق ... يالها
من مدينة ! وبعد قليل جدا ستقرب مني ، ولا أستطيع
الاعجاب بها طويلا . لان علي ألا أنسى أن نصف رحلتي
ليست في ايطاليا . كنت في الشرق ، وأريد أن ابقى
هناك . ولا يجب أن تختلط هذه الموسيقى بغيرها .
اليوميات ٩٢٦/ر) .

وفي القطار الذي يحمله الى ميونيخ يبدأ كلي بتحليل
تجربته ووضع نفسه على المحك :

(ان الرسم كما أمارسه ، هو حركة يدوية معبرة ،
يدونها القلم . وبذلك ، فهو مختلف بصورة كبيرة
واساسية عن استعمال التدرج والالوان ، يمكن ممارسة
الرسم في القنمة ، في الظلام الداجي . اما التدرج
(حركة الظل والنور) فهو يتطلب النور . والالوان
تتطلب نورا كثيرا . اليوميات ٩٢٨) .

يتابع كلي ، بعد وصوله الى بلده ، طريقه في
تحليل العمل الفني ، محاولا أن يجد نفسه ضمن تكلم
التيارات المتناقضة في الفن :

(ان الابداع يعيش كخلق تحت السطح المرئي
للعمل ، فعندما يدار السطح الى الماضي ، يراه المثقفون ،
وعندما يدار الى المستقبل ، لا يراه الا المبدع . اليوميات
٩٣٢) .

(٢) رحلة كلي الى ايطاليا كانت فاتحة رحلاته خارج بلاده ، وتأثر
بهذه الرحلة كثيرا .

تونس ١٩١٤
اليوميات ٩٢٦/س
اليوميات ٩٢٦/ع
اليوميات ٩٢٦/ص
اليوميات ٩٢٨
اليوميات ٩٣٢

بول كلييه في سطور

١٨٧٩ - ولد في مونش بوخ زي ، بالقرب من برن ١٨ كانون الثاني أب ألماني وأم سويسرية ، وكان كلاهما موسيقيا .

١٨٨٦ - ١٨٩٨ - الدراسة الأولى في برن .

١٨٩٣ - بناء فندق (تاسل) في بروكسل من تصميم فيكتور هورتا .

١٨٩٥ - صدور مجلة (بان) في برلين ، برئاسة تحرير بيرباوم وماير كرافه .

١٨٩٦ - صدور مجلة (يوغند) في ميونيخ .

- وصول (كاندينسكي) و (جولنسكي) إلى ميونيخ .

١٨٩٧ - تأسيس جماعة المرفوضين في فيينا برئاسة (غوستاف كليمت) .

١٨٩٧ - ١٨٩٨ - يصمم أرغست اندل استوديو ألفيرا في ميونيخ ويشرف على بنائه .

١٨٩٨ - ينتهي (بول كلييه) من دراسة في (برن) ويغادرها إلى ميونيخ في تشرين الأول حيث ينتسب إلى مدرسة كنير للفنون .

١٨٩٨ - أول معرض للرافضين في فينا .

١٨٩٩ - يتم تأسيس جماعة الرافضين في برلين برئاسة ماكس ليبرمان .

١٩٠٠ - يدرك (بول كلييه) في أكاديمية (ميونيخ) مع الاستاذ (فرانز شتوك) .

١٩٠٠ - يدرس كاندينسكي ومارك في أكاديمية ميونيخ - تأسيس جماعة (فالانكس) في ميونيخ .

- يبني (انطونيو غاوري) متاهة حديقة غرول في برشلونه .

١٩٠١ - ينهب (بول كلييه) إلى إيطاليا في صحبة النحات السويسري (هرمان هالاه) .

١٩٠١ - يدرس كريشنر وللايل العمارة في درسدن .

١٩٠١ - بداية المرحلة الزرقاء عند بيكاسو .

١٩٠٢ - انتخاب كاندينسكي رئيسا لجماعة فالانكس في ميونيخ .

- معرض مونخ وهودلر وكاندينسكي مع المرفوضين في برلين .

١٩٠٣ - ١٩٠٤ - يقدم مجموعة الحفر البالغ فيها ، متأثرا بالفنان الشاعر (وليم بليك) و (بيردسلي) و (غويا) .

١٩٠٣ - تأسس صالون باريس للفنون .

- رحلة كاندينسكي إلى تونس والقيروان .

- مارك يقوم بزيارة باريس لأول مرة .

- أعمال للفنان (سيزان) و (غوغان) و (فان

غوغ) و (يونان) و (مونخ) في معرض المرفوضين في برلين .

- يصدر (كاسير) مجلة الفن والحياة في برلين .

- تقديم القطعة الموسيقية (الليلة المجيدة)

للموسيقار (شونبرغ) لأول مرة في فينا .

١٩٠٤ - تنظيم معرض الانطباعية الحديثة من قبل جماعة (فالانكس) في ميونيخ .

- يدرس (أوغست ماكه) في ميونيخ .

١٩٠٤ - معرض ميزان في صالون الخريف في (باريس) وصالة كاسير في ميونيخ .

١٩٠٤ - معرض (هودلر) في قاعة المرفوضين في فينا .

١٩٠٤ - انطون ويبر يقابل شونبرغ ويصبح تلميذه .

١٩٠٥ - يعمل (بول كلييه) في التصوير على الزجاج ، وينور باريس .

١٩٠٥ - يعمل (ماتيس) في لوحته الشهيرة (ترف وهدوء ولذة) .

١٩٠٥ - يشر الوحشيون ضجة في صالون خريف باريس .

١٩٠٥ - تأسيس جماعة (الجسر) في درسدن (هيكل)

و (كريشنر) و (شميث) و (روتلوف) و (بلايل) .

١٩٠٥ - بناء قصر ستوكلت في بروكسل من تصميم هوفمان .

١٩٠٦ - يتزوج (كلي) من عازفة البيانو (ليلي شتويغ)

ويستقر في ميونيخ ، ويعرض أول أعماله في الحفر بصالة المرفوضين في ميونيخ .

١٩٠٦ - كاندينسكي يعمل في سيفر (قرب باريس) .

١٩٠٦ - مونخ يعمل في (أفريز الحياة) الثالث لبهو مسرح برلين .

١٩٠٦ - يموت (سيزان) .

١٩٠٧ - ينتهي بيكاسو من رسم لوحته (آنسات أفينيون) في باريس .

١٩٠٧ - معرض جماعة (الجسر) في (غاليري ريشتر) في درسدن .

١٩٠٨ - متأثرا بسيزان وفان غوغ وانسور يشترك (كلي) في معرض المرفوضين في برلين وميونيخ .

١٩٠٨ - معرض (فان غوغ) في ميونيخ .

١٩٠٨ - وليم ورينغر يصدر كتابه (التجريد والاحساس) .

١٩٠٨ - يؤلف (ويبر) مقطوعته (باسا كاليا) .

١٩٠٩ - اعجب (بول كلي) بمعرض (هانس مون ماريه) في ميونيخ .

١٩٠٩ - عرضت أعمال سيزان وماتيس في غاليري انهاوزر في ميونيخ .

١٨٠٩ - تأسيس اتحاد فناني ميونيخ برئاسة كاندينسكي

١٩١٠ - يزور الصحفي (الفرد كولين) الفنان (كلي) في برسمه ويشجعه ، وفي تشرين الاول يعرض (كلي) ٢٥ رسما ولوحات مائية وقطع حفر في دار الفن في ميونيخ وبعد ذلك في برن وبال .

١٩١٠ - يوقع كل من (باللا) و (بوتشيوني) و (كارا) و (روسولو) و (سيفيريني) البيان المستقبلي في ميلانو .

- يتعرف ماكه على مارك في ميونيخ ويعرض الأخير

- لوحات (كاندينسكي) التجريدية الاولى .

- صدور مجلة (العاصفة) في برلين .

- يعرض (دولونيه) لوحة برج ايفل .

١٩١١ - اول معرض شخصي لبول كلي في غاليري تاونهاوزر في ميونيخ ، يلتقى مع (ماك) و (مارك) و (بولنسكي) و (غابرييل مونتر) و (ماريان فون فيركين) و (كاندينسكي) . ويرى اعمال (ديلونيه) في اول معرض لجماعة الفارس الازرق . ويزين كتاب فولتير كانديد ب (٢٥) رسما (طبع الكتاب عام ١٩٢٠) .

١٩١١ - تأسست جماعة الفارس الازرق في ميونيخ .

- ينشر كاندينسكي كتابه (حول الروحانية في الفن) ، الذي كتبه قبل سنة .

١٩١٢ - يشترك كلي في المعرض الثاني لجماعة الفارس الازرق واهبا نفسه للاعمال الغرافيكية ، وذلك في

غاليري غولتس في ميونيخ ، ومن الاسماء الاخرى التي شاركت في ذلك المعرض (براك) و (بيكاسو) و (دوران) و (فلامنك) و (لاريونوف) و (ماليفتش) و (غونتكاروفا) يقابل (بيكاسو) خلال زيارة لباريس كما يقابل

ويليم اوهده ودولونيه ولو فوكونير و ابراهامسون

١٩١٢ - ينشر كاندينسكي ومارك البوما للوحات تحت عنوان الفارس الازرق .

- يعرض كلي مقال (ديلونيه) عن الضوء وينشر في مجلة العاصفة في كانون الثاني ١٩١٣ ، ويقضي فترة الشتاء في برن .

١٩١٣ - يرسم ديلونيه الوحته (الاقراص المتزامنة) .

١٩١٣ - يفتح معرض الاسلحة في نيويورك .

١٩١٤ - يصبح عضوا مؤسسما في جماعة الانفصالية في ميونيخ ويسافر الى تونس والقيروان في نيسان مع اوغست ماكه ولويس موايه ، ويتأثر بالتكعيبية .

١٩١٤ - يتحطم عالم ميونيخ الفني باندلاع الحرب . يعود كاندينسكي الى روسيا ، ويقتل ماكه في المعارك ، ويرسم فرانز مارك دفنرا كاملا من جبهة القتال .

١٩١٥ - يرسم (موندريان) في هولندا اول لوحة مؤلفة من اشكال عمودية وافقية فقط .

١٩١٦ - ١٩١٨ - يخدم (كلي) في الجيش الالماني خلف الخطوط الامامية .

١٩١٧ - يعرض بول كلي في غاليري البادرا في زيورخ

١٩١٧ - يصدر ثيوفان دويسبرغ صحيفة (دوستيل) في لندن .

- يبعث آلان بيرغ في العمل في موسيقى (وزك) وهي اوبرا من ثلاثة فصول و (٢٥ مشهدا) . وينتهي العمل بها عام ١٩٢١ .

١٩١٨ - تنشر اول دراسة عن (كلي) وحده مزينة بالصور في مجلة العاصفة ببرلين .

١٩١٩ - استقرار موندريان في باريس .

- يؤسس المعمار والتر (غروبيوس) مدرسة

الباههاوس في فايمار . وينضم اليه فانينغر وماركس .

- يعين كاندينسكي في جامعة الفنون في موسكو .

١٩١٠ - معرض شامل واعمال (كلي) في غاليري غولتس في ميونيخ (٣٥٦) عملا . يضم رايه الابداعي لمجموعة (اعترافات الالهة) .

- يعرض عليه (غروبيوس) منصب استاذ في

باههاوس فايمار ، ويقبل كلي ويستقر في فايمار في

كانون الثاني ١٩٢١ .

١٩٢٠ - ينشر روزنبرج في باريس كتابا عن موندريان .

(التشكيلية الجديدة) .

١٩٢١ - ١٩٢٤ يدرس (كلي) في الباههاوس .

١٩٢١ - يؤسس (فان دويزبرغ) جماعة (دوستيل)

في فايمار بالتعاون مع الباههاوس .

- في موسكو يؤسس (كاندينسكي) اكاديمية

الفنون والعلوم .

- يصور فايكنغ اغه لنغ وهانس ويشتر الفيلم

التجريدي الاول .

١٩٢٢ - ينضم كاندينسكي وموهولي ناجي الى الهيئة

التدريسية ، الباههاوس .

- يزين ويلي باومايستر قائمة المعارض في

شتوتغارت بجدارية تصوير بارز .

- ينشر شونبرغ كتابه « تعلم الموسيقى » .

١٩٢٣ - معرض (بول كلي) في قصر امير التاج في

(برلين) وينشر كلي مقالته (طرق تدريسي الطبيعة) .

١٩٢٣ - ينشر لوكو ريبوزيه « نحو عمارة ما » .

- يصدر هانس ويشتر ، وميس فان دوررو

وفيرز غريفه مجلة « ج » .

١٩٢٤ - معرض كلي في نيويورك في الجمعية المغمورة

ويلقي كلي محاضرة في (بينا) في كانون الثاني .

- تأسيس جماعة (الاربعة الزرق) من كاندينسكي وفالنتير و يولنسكي وكلي .

- يغادر (كلي) الباهواوس .

١٩٢٤ - ينشر كتابه « دفتر الخواطر التعليمية » .

- يقيم معرضه الكبير في غاليري غولتس في ميونيخ .

١٩٢٤ - تنتقل الباهواوس من فايمار الى ديساو .

- ينشر موندريان التشكيل الحديث

١٩٢٦ - معرض شخصي في باويس ، يصبح استاذاً في باوهاوس ديساو .

- رحلة الى ايطاليا .

١٩٢٨ - ينشر اندريه بروتون (السريالية والتصوير)

١٩٢٨ - ينشر كليه كتابه (تجارب حدية في حقل الفن) .

١٩٢٨ - يزور (مصر) لاسباب دراسية في الشتاء ويقضى الصيف في جنوب فرنسا .

١٩٢٩ - المعرض التجريدي في زيورخ .

- بريتون ينشر البيان السريالي الثاني .

- يخرج (بونويل) و (دالي) فيلم (كلب

اندلسي) .

١٩٣٠ - معرض كلي في متحف الفن الحديث في نيويورك .

١٩٣٠ - يصدر (فان دويسبرغ) مجلة الفن المتين وفي تموز تصدر مجلة (السريالية في خدمة الثورة) .

١٩٣١ - يترك الباهواوس ويدرس في دوسلدورف .

- يرسم لوحات مستوحاة من (التفكيكية) .

- رحلة الى صقلية .

- ينتقل (الباهواوس) الى برلين

- تأسيس جماعة (التجريد - الابداع) في باريس .

١٩٣٢ - يترك كلي المانيا ويرجع الى برن .

١٩٣٣ - يخلق النازيون مدرسة الباهواوس .

١٩٣٤ - معرض شامل لاعمال كلي في برن وبالولوكارنو ، اول اعراض معرض كلي .

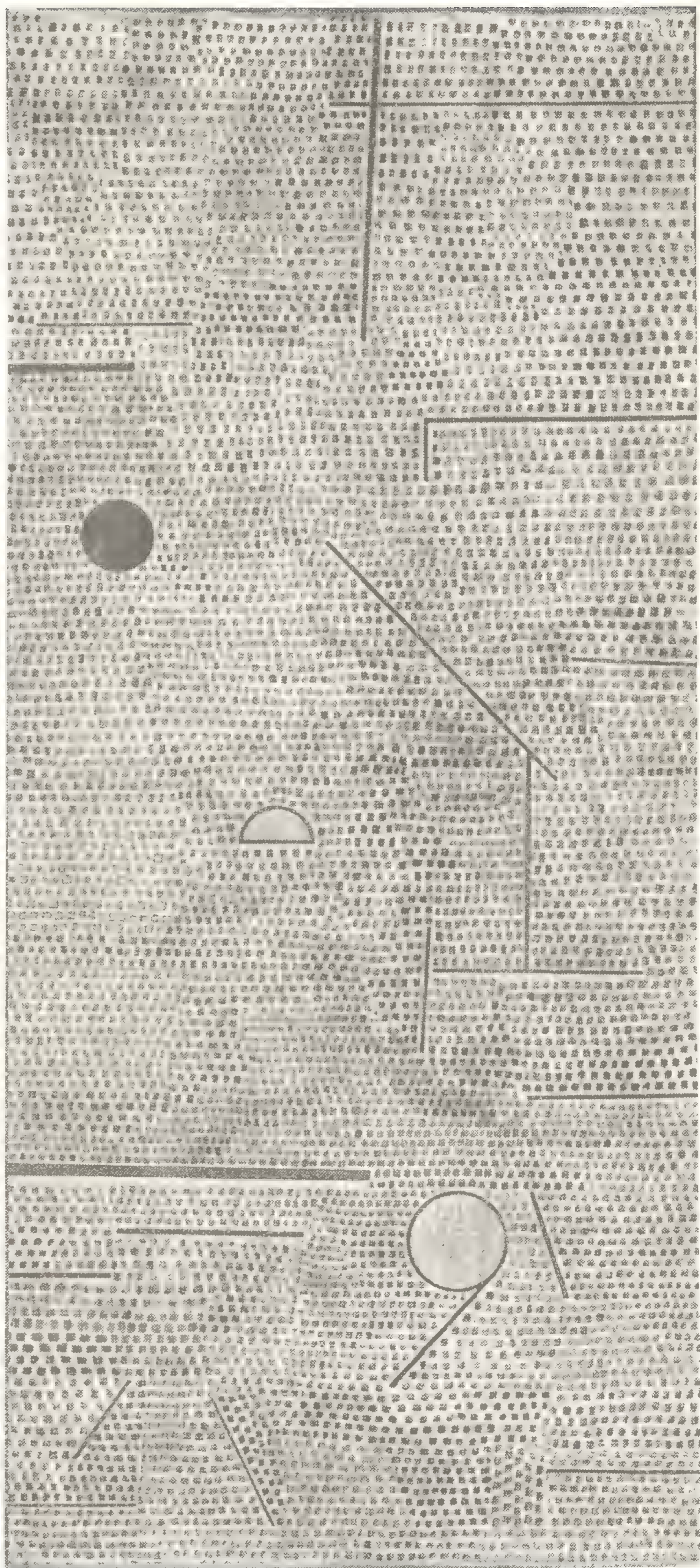
١٩٣٥ - مصادرة (١٠٢) عمل من قبل النازيين وعرض (١٧) منها في معرض (الفن المتريدي) في ميونيخ .

- زيارة من (براك) و (بيكاسو) الى كلي في سويسرا .

١٩٣٧ - يرسم بيكاسو البغوربيكا .

١٩٣٨ - معارض كلي في نيويورك وباريس .

١٩٤٠ - يموت (كليه) في موراتو - لوكارنو في التاسع والعشرين من حزيران .



بول كلي : النور وأشتياء لاحتصر لها

الفن البصري و الفن العربي

أحياء السحابة

وانطلقت هذه المبادئ من الحيل البصرية ، التي حرصت على وجود الفن البصري ومهدت الطريق أمام افكاره التي انطلقت من امكانية خداع الناظر ، اذا نظمنا الحداثة على شكل علاقات متوازنة مع المقدمة ، فتتداخل التأثيرات ويصعب تركيز النظر على احدهما لتبرز ، وهكذا تبدو اللوحة بشكل يختلف عن شكلها الاول ، اذا تحركنا امامها ، او اذا نظرنا اليها ، من نقطة جديدة . وهذا المفهوم البصري للفن ، ليس حديثا كما يتبين لنا من دراسة اعمال بعض عمالقة ، ولكن العلوم الحديثة والدراسات الهندسية اعطته مفهوما حديثا . ففي الزخارف العربية التي نراها في كثير من المعاصر وعلى الجدران والكتب نحس بوجود هذه الصيغة التي ابتكرها الزخرفون والمزینون ، وقد نموها لنا عبر نظام هندسي ، وموسيقي خاص ، لكن الشكل المعاصر اعطاها ابعادها الجديدة ، ولهذا نتبع الفن البصري بأهمية كبرى في مجال الطباعة المعاصرة ، والدكتور واحد شكلا خاصا عند (غازاري) الذي يعبره الفن المعاصر احد اهم الشخصيات المعاصرة في مجال ايجاد فن جديد مرمج على اساس تقنية مطبوعه ، تستخدم العقل الالكتروني والآلة الطباعة الحديثة لانتاج فن له صفة الانتاج الواسع الذي يصل الى الجمهور ، وله مهمه رفض الصيغة التقليدية للفن الذي يجعل من (الفنان) اسطورة مبدعة لا يجارى لانه يملك موهبة نادرة ، مما اكثرت الرومانسك في تعريفها للشخص المبدع .

يعتمد الفن البصري على جانبين هامين واساسيين وهما (الحركة) و (خداع البصر) فقد جاءت كلمة (اوب) من Optical الانكليزية التي تعني (الخداع) وجاء الخداع عن طريق حركة ما في اللوحة ينظمها الفنان لتجمل المشاهد بخطه ، فيظن ان اللوحة ناعرة او عاترة ، مداخله الالوان ، وقد شعر بان عينيه لا تحملان النظر .

ونظمت مفاهيم الفن البصري على علاقات في اللوحة تعطي المشاهد طباعا لاحقا للرؤية ، يعطي اللوحة صيغة جديدة تختلف عن العناصر الداخلة في تركيبها ،



من خلال المقارنة بين الواجهة التي قام بها (قازاريلي) بتصميمها وبين الزخارف العربية بالخط الكوفي الهندسي، يمكن أن نلاحظ مدى التقارب في النتائج، مما يدل على أهمية النتائج التي توصل إليها الفنانون العرب، حين اعتمدوا على العلاقات الهندسية، وحين انطلقوا فيها لتقديم الفن العربي بشكله الهندسي المحير بجلالته الرياضية الذي يوصل الى الخداع البصري.

وبالتالي يمكن أن يتصور القرن العشرين أن بإمكان الآلة أن تقدم ما هو أكثر اعجازاً من الابداع الفردي ، إذا أمكن تنظيم الانتاج الفني واخضاعه للانتاج المبرمج . ان الفن البصري يعتمد على وجود (ناظر) يرى اللوحة وتبدو أو تخدعه ، لان رؤية الحركة أو الخداع لا يمكن أن يتما بدون وجود هذا الناظر ، ولهذا لا بد من دراسة امكانيات العين وتنظيم اللوحة لتعكس شيئاً وفق امكانيات هذه الرؤية ، وهكذا نصل الى فهم منطلقها اساسي للفن البصري كما يقول (فازاريللي) :

« ان فكرة الحركة قد امتلكتني منذ ان كنت صغيراً ، ان اللوحة لا تكتمل الا اذا نظرنا اليها ، وبالتالي تعيش اللوحة من العلاقة بين العمل والنظر ولا تعيش على الجدار » .

واذا تمكنا من فهم حدود رؤية العين ، يمكن ان ننظم اللوحة ، لتتلاءم مع مدى الرؤية وتعطي الانطباع الذي نريد ، وهكذا سمي الفن ... بصرياً لانه يعتمد على قدرة البصر وعلى حدود الرؤية .

وهكذا يمكن أن تقدم فنا منظماً ، وفق برنامج عمل ، لانتاج فني ، وفق منهجية محددة اطلق عليها (فازاريللي) اسم (علم الفن) .

وينطلق فن (فازاريللي) من علاقة بين دائرة ومربع يتم تنظيم علاقتهما على اساس مبرمجة ، ويمكن الوصول عن طريق هذا البرنامج الى نتائج لا متناهية العدد من حيث العلاقة بينهما اذا نظمنا هذا البرنامج ويمكن ان نربط تلك العلاقة بتداخل أو تجاوز ، بحركة أو بلون ، بمنظور معين ، حتى نغطي كافة الاحتمالات . واذا استعان الفنان بالحاسب الالكتروني يمكن ان يضيف الى الاحتمالات ، مالا يمكن ان يقع ضمن احتمال .

ولهذا كان كثيرون يربطون بين الفن البصري ، وبين العالم المعاصر المتطور بمواده وأجهزته ، وبين المفهوم التقني العالي ، وبين لغة متطورة ، تخدم مجال التطبيق العملي للفن على الحياة المعاصرة في الدول المتطورة تقنياً ، والتي تستطيع الاستفادة من امكانيات التقنية المعاصرة ، ومن كل ما ابتكرته في مجال الطباعة .

لكن فكرة الفن البصري قد ارتبطت في تطورها في عدة مفاهيم اساسية لا بد من شرحها ، اذا أردنا أن نصل لتحليل ما يقدمه فازاريللي لنا :

اولاً : الحركة في مفهومها التشكيلي :

ان الفن البصري قد اعتمد على الحركة ، والحركة عن طريق صيغة مبرمجة ، تنطلق من قدرة العين ، ومن المعروف ان السعي للوصول الى الحركة بمعناها العصري كان حلم الفنانين عبر العصور ، وعلى الاخص في القرن العشرين .

فقد كان الفن التشكيلي الكلاسيكي فن السكون والهدوء والابتعاد عن الحركة حتى بدأنا محاولات الفنانين لتقديم الحركة على نحوها يعارض هذا السكون وقد تجلت المحاولات في تجارب كثيرين ، نذكر منهم (دولاكروا) و (روبنز) و (ماتيس) ، واستعان كثيرون ممن سعوا الى التعبير عن الحركة الى الفنون الاخرى التي عكست الحركة ، واستفادوا من تجاربها ، وهكذا بدأ نشاهد من يستفيد من حركة الخط ، حيث تتحرك العين مع الخط الرقيق وتنتقل عليه ، ويشعرنا الفنان الماهر مثل (ماتيس) بقدرته على تقديم الحركة رغم أن الخط لا يتحرك .

وعبر الفن عن الحركة عن طريق اللون ، ولم يعرف الفن الاوربي هذه الحركة الا حين اكتشفوا امكانية اللون لتقديم الحركة كالخط عن طريق تنظيم تدرجي للالوان وفق تسلسلها في تحليل الضوء ووفق تدرج من لون لآخر ، وهكذا يمكن اكتشاف الحركة عن طريق منهج معين للون نطبقه في اللوحة لتعطي انطباعاً حركياً ، ويمكن الوصول الى ايقاع لوني خاص يعكس الحركة ويقدم لنا الاحساس بأن ثمة شيئاً ينقل عيننا في اللوحة من شكل لآخر وفق تسلسل منطقي .

ولا تقتصر الحركة على هذين المفهومين وحدهما ، بل عرفنا الحركة عن طريق الشكل المستخدم بتكرار في لوحة واحدة ، فالمشاهد يتابع الاشكال ويربط بينها ، ويحس بأن الفروق الضئيلة في الاشكال المتتابعة لا تخفي الايقاع المليء ، وهكذا يمكن أن نحدد بأن أي تكرار لشكل لاكثر من ثلاثة مرات يمكن أن تلاحظ حركته من الناظر ، والتنوع ضروري ضمن التماثل حتى نصل الى التعبير الفني ، الذي يتجاوز التكرار السقيم .

ووصلنا الى بعض التجارب الفنية المعاصرة التي حاولت دمج ذلك ضمن اللوحة لتعكس أكثر من مفهوم واحد للحركة ، وبالتالي يمكن للفن التشكيلي أن يجاري الحركة التي أصبحت شعار عصرنا الراهن .

ثانياً تطور الفن المعاصر :

واذا درسنا هذه التطورات التي تمت في المرحلة الراهنة ، أي بعد الحرب العالمية الثانية ، نجد أن الفنانين قد بدأوا يفكرون بانتاج آلات تستعمل الكهرباء ، وتعطي الاضواء ، وشاشات تلفزيون ، بحيث أمكن أن يفكر الفنان في فن يواكب التطورات العصرية في الانتاج الاستهلاكي في المجتمع الرأسمالي المتطور ، وهذا الاتجاه قد شجعت فئات كثيرة مستثمرة لها مصالحها في تطور هذا الاشكال ، بحيث يمكن الاستفادة منها ، وقد مهدت هذه التطورات كلها للتفكير في رفض المفهوم التعبيري للفن والاعتماد على صياغة فن جديد له طابعه الهندسي ، وامكانيات التطبيق في الانتاج الواسع المعاصر ، وله امكانيات الاستعانة بأحدث الوسائل المتاحة .

وقد مهدت هذه التطورات كلها الى ظهور فن (الآوب آرت) او الفن البصري ، الذي أصبح فازاريللي (أهم فنانيه ، الذين عملوا على ايجاد صيغة عصرية مبسطة ، ويمكن تعقيدها للوصول الى تطبيقها على كل جوانب الحياة ، وهذا الفن ... فن اجتماعي لانه أصبح مترابطا مع كل المنتجات العصرية على نطاق واسع .

فازاريللي

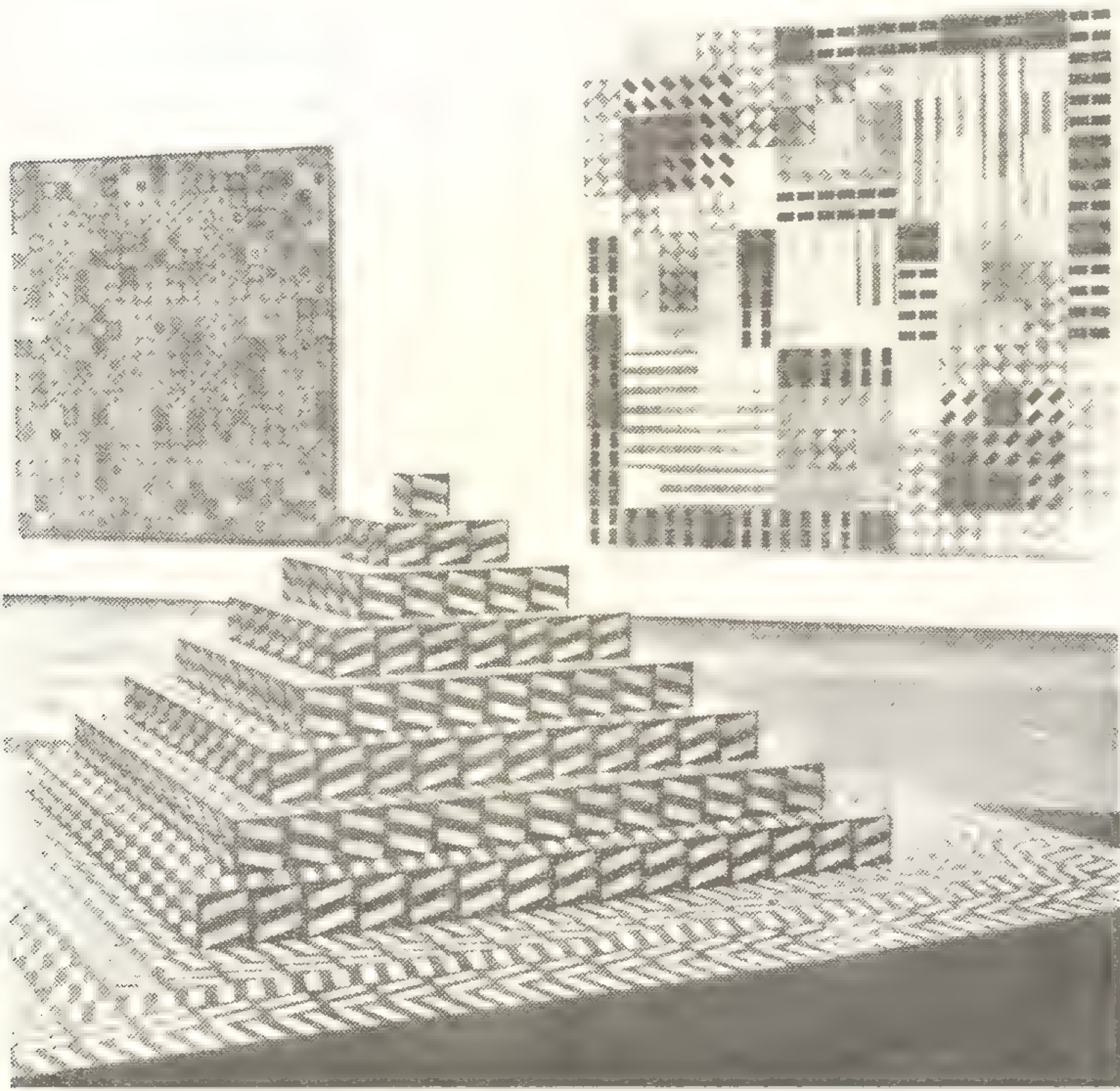
ولد (فازاريللي) عام (١٩٠٨) في هنغاريا ، وفي عام (١٩٢٩) درس في (الباوهاوس) في (بودابست) ، وانتقل بعد ذلك الى فرنسا ، وعمل في مجال الحفر والاعلان لفترة طويلة حتى نشر عام (١٩٥٥) بيانه الشهير عن الفن البصري ، وأصبح بعد ذلك من أهم الفنانين المعاصرين الذين ربطوا بين الفن والتطور التقني للعلوم واعتمد على تطور الطباعة وعلى استخدام المواد الجديد المختلفة لانتاج أعماله ، وعلى برنامج عمل محدد له التصميم والتنفيذ المبرمج ، وتوصل الى نتائج مذهلة انتشرت اليوم على نطاق واسع في الحياة الماصرة وفي كل انحاء العالم .

ولقد اعتمدت نظريته الفنية على نفس المبادئ الرئيسية للفن البصري ، لكنه طورها على نحو يتجاوز اللوحة الى الحياة اليومية ، وحين أكد على أهمية خلق فن له منطلقات بسيطة يمكن تعميمها على نطاق الحياة ، فهو ينطلق من المربع والدائرة ويبني علاقات كثيرة عليهما ، لكنه في كل الحالات يؤكد على شيء هام وأساسي وهو وجود الحركة ، وعلى امكانية ابتعاد الفن عن المتاحف والصيغة التقليدية واعادة ربطه بالحياة اليومية ، وعلى امكانية خلق حركة مبرمجة ، تعتمد على امكانات البصر والرؤية ، وامكان التنويع فيها ، والوصول الى حضارة عصرية كاملة لها صيغتها الشاملة لكل الانتاج من مبدأ واحد يتنوع حتى يشمل كل شيء . وهذه الافكار كلها اذا أخذناها ودققنا فيها نجدها جميعا قد طبقت على نطاق شامل في حياتنا العربية ، فالفن له هذه الشمولية ، ويحمل امكانات تكرار لشكل بلا نهائية هندسية وحركية ويمكن ايصاله للناس ، وبالتالي يمكن ان تؤكد على البعد الاجتماعي لهذا الفن ، ولسوف نترجم هنا مقالا هاما لفازاريللي يشرح افكاره ويقدم لنا تجربته .

(الحياة التشكيلية)



لقد توصل الفنان العربي الى الخداع البصري عن طريق التداخل بين الكلمات والتشكيلات الهندسية ، التي أصبحت لغزاً ويمكن للمشاهد الاستمتاع بالتشكيل لوجده



أشكال متنوعة يقدمها (فازاريللي) نذكرنا بالزخارف العربية ، حين قدم لنا الشكل المكرر بايقاع وبتنوع حسب مكانته وعلاقته بما حوله .

مصادر النظام والجمال

بقلم : فيكتور فازاريللي

ومنذ ذلك التاريخ ، تمت عملية احياء الآثار في ذهن
الانسان الغربي ، وبدأت هذه القطع الفنية تعيش حياة
جديدة في المتاحف .. حياة زائفة .. لماذا ؟!

الا ترى أن الزمن قد جعلها أكثر أهمية وقيمة
واعتبارا مما كانت ، ألم تصبح في وضع كاذب ، نتيجة
تدخل الأيدي التي حفظتها في المتحف .

وان اكتشاف سحر الشيء البدائي ، قد مهد
الطريق أمام وجود شيء اسمه (الموضوع - الفني) الذي
لم يعد يظهر على أنه جزء متمم للعمارة بل ابتكر حالة
وجوا محيطا متبدلا ومتحولا بطريقة ما .

ولقد ابتداء هذا التحول ، عن طريق بعض لوحات
فنية ، صغيرة زيتية ، وملصقات ، ونحت ونحت بارز ،
وهي لا تهدف الا لتحقيق اهداف شعرية خالصة ،
وانفصل الفن عن التركيب المعقد الماضي ، واصبح
موضوعا مستقلا ، ومنعزلا عما حوله من اشياء ، واخذ
شكلا ثابتا ، له فعاليتة الفنية المستقلة ، الفعالية

ان كلمة (فن) كلمة حديثة نسبيا ، وفي الحقيقة
ان علم الآثار القديمة ، ومن عصر النهضة ، قد عرف
[الانسان الصانع] ولم يعرفا الفنان ، بل تجاهلاه ،
فالتماثيل واللوحات الجدارية القديمة تعتبر جزءا من
العمارة ، وهي - في نفس الوقت - عبارة عن تزيينات
لهذه العمائر ، وتحوي على العناصر الابداعية . ولم
تتزايد أهمية القطع الاثرية الا بعد أن توسع التنقيب
عن الآثار ، ورفعت هذه الآثار من أماكنها الطبيعية
التي وجدت فيها ، لتقدم لنا ضمن اطار جديد وهو
المتحف ، ولا يمكن مقارنة مكانها الجديد بمكانها القديم

(١) نشر هذا المقال في المجلة الهنغارية الفصلية بعد ان اقام
فازاريللي معرضه الكبير في (بودابست) .

الشاعرية ، حيث لا يخدم الفن الا النخبة الراقية .
وشهدنا تحولاً تاريخياً ، فجمالية (الاقناع) حلت محل
(جمالية التكامل) التي وضعنا ثقتنا فيها .

ومع ازدياد وتضخم المتاحف وتجميع اللوحات
الفنية ، لم يعد الفن يخدم هدفه الحقيقي ، الا في
حالة ارتباطه مع بقية الفنون ، حيث يمكننا ان نفترض
وجود أهداف عديدة لهذا العمل ، كالأهداف التشكيلية
والنفسية والمعمارية ، او غيرها من الأهداف ، وان هذه
الأهداف هي وحدها القادرة على ايصال العمل الفني
الى المستويات الثقافية (القيم الموضوعية) والى كل
درجات الحساسية (القيم الذاتية) .

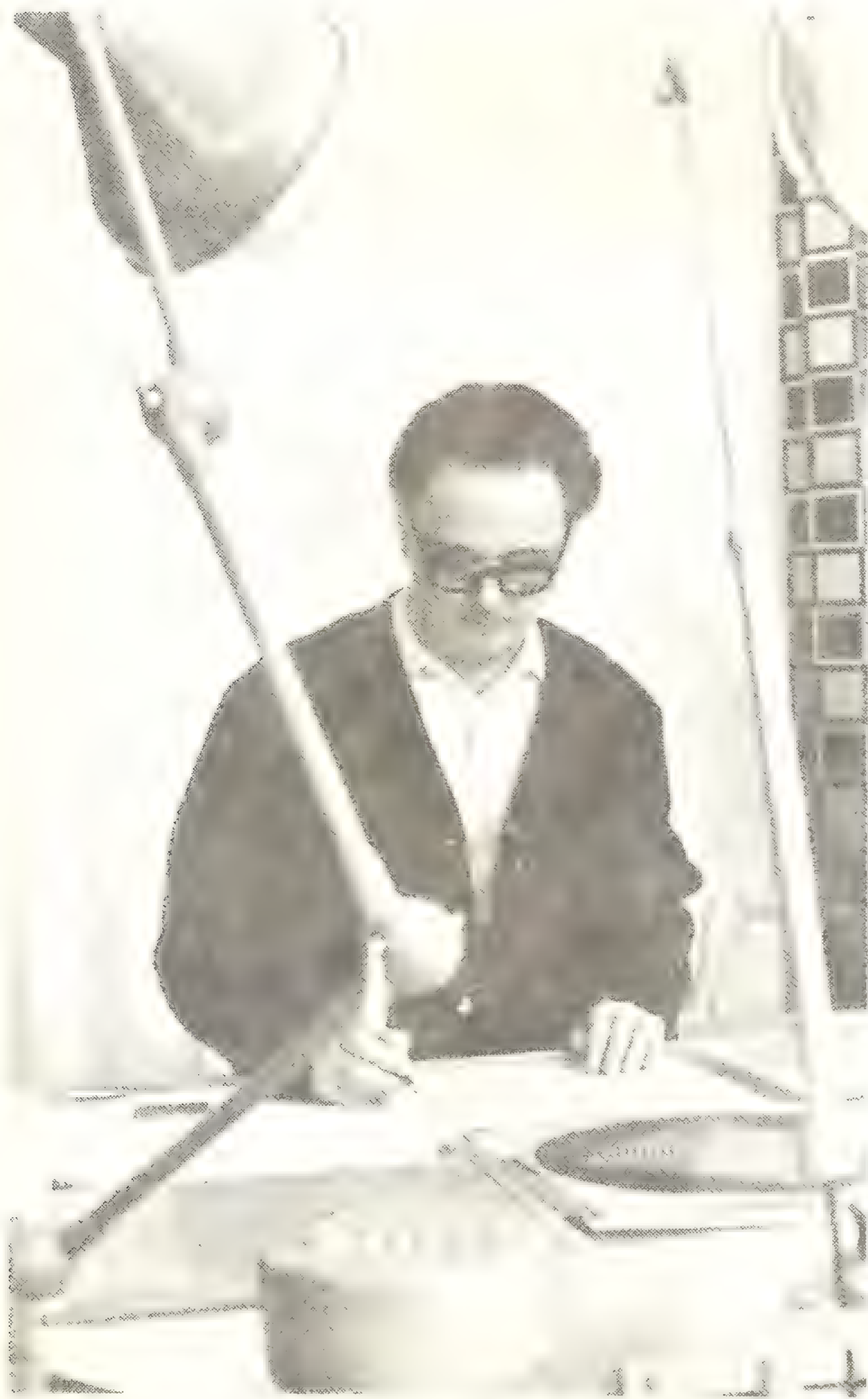
ان المبدأ الاساسي الذي يقول بضرورة ربط الفن
بالجماعة يفترض . منذ البداية تبني التقنيات ، التي
تنطلق من مبدأ الانتشار الواسع للعمل الفني ، وتحمل
فكرة (الهبة) ، وهذا ما تم الوصول اليه فيما بعد ،
على نحو طبيعي ، نتيجة للتطور التقني والادراكي ، التي
تمت في أعمال الفنانين الذين جاءوا بعد ذلك .

لقد رغب (الباهواوس) في هدم حصن فكرة الفن
للفن ، لكنه لم يلبث أن توازى معها ، والنتيجة هي ان
الشكل القديم والمضمون ، اللذين كانا على وشك
الانهيار ، حصلوا على قوة دفع جديدة الى الامام . وذلك
لان كل اشكال المذاهب الفنية الحديثة كانت تسعى
الى جعل فن التصوير لغزاً ، بشكل شعوري او لا
شعوري ، وحين توصل الفن الى التجريد الكامل ،
وحصل الفنان على وسيلة جديدة لاستمرار الوجود .
وفي المناطق الاخرى من العالم ، استمر الوضع
على حاله ، والتقدم الذي احرزته العلوم والتقنيات ،
سوف يترك آثاره على تطور الفنون التشكيلية ، بينما
تسعى التجارب ومحاولات الانتصار على الماضي ، الى
ابتكارات جديدة لها علاقة بالعلوم وقد نضجت هذه
الابتكارات الان ، وهذه التفاعلات قد أدت الى وجود
شكل من اشكال الفن الحديث التشكيلي ، والتي
ارتبطت بتغييرات على المشهد القديم المتكامل للفن .
ان الفيزياء والرياضيات عد وسعت مجال الطبيعة في
اتجاهين أساسيين متناقضين ، وغير متناسبين ، وهما
(الذرة) و (الفضاء) ، لهذا أصبحت المواضيع التي
تحيط بنا ، والكائنات البشرية ، والمناظر التي ترتبط
بمحيطنا البشري . . قليلة ، وغير قادرة على جذب
اهتمامنا ، وهكذا أصبحت الدائرة الانسانية التي
تحلّى بالفن دوماً . . . عبر التاريخ ، في وضع فوضوي

x x x

ولقد تطورت العمارة تحت تأثير تقنيات جديدة ،
واكتشافات علمية ، اذ وجد الاسمنت ، والزجاج ،

والمعدن والجص ، وبدأ الانسان يصنع الوحدات
الجاهزة للبناء ، وعمائر حديثة تلبي حاجات جديدة . .
النور - الهواء - الاقتصاد . . الخ وهي تحقق بعض
الحلول الاجتماعية ، والكيفية الجمالية الحقيقية ،
فالرسوم الدينية واللوحات التاريخية ، والقصصية
التي استخدمتها العمارة في الماضي ، بدأت توضع على
سبيل المجاملة ، وعلى شكل اسهام منفصل عن الاصل ،
وتسعى الى تقديم العنصر الجمالي ، والاعلامي ،
المرتبط بالحاجات التي كانت ضرورية في ذلك العصر .
اما اليوم . . فان نفس هذه العناصر الاعلامية
والجمالية ، بدأت تجد وسيلة التعبير عنها ، بشكل
مباشر ، وعن طريق المجال الحقيقي لها ، مثل المطبوعات
الفنية والسينما والتلفزيون ، ولهذا نلاحظ ان الرسم



هازار ميلاني في رسمه

الجداري بدأ يفقد مبرر وجوده ، وتخلت العمارة عن تقاليدھا التي ترجع لآلاف السنين ، متحررة من العلاقة التي تربطھا بالتصوير الزيتي ، لتبدأ مرحلة جديدة باردة وذات جمال عقلاني تماما .

ولقد توصلنا عبر القرون الماضية الى العمارة الحديثة الملونة ، وهذا التغير الحاسم قد أدى الى وضع لوحات الرسام على الحائط وهذه الفكرة كانت رائعة ، لكن العمارة الحديثة أصبحت محدودة أو خادعة في الحقيقة .

وذلك لان الطلاءات ذات الطبقة البسيطة ، التي

توضع على الجدران قد وجدت ، وتطورت مع تطور المدن الحديثة . ولهذا بدأ الفنانون الباحثون يسعون الى إعادة النظر في مهنتهم كليا ، من أجل اقتباس هذه الطلاءات لضرورة أملھا عليهم هذا الانتشار للعمارة الحديثة على هذا الشكل الضخم الذي لم تعرف الإنسانية له مثيلا .

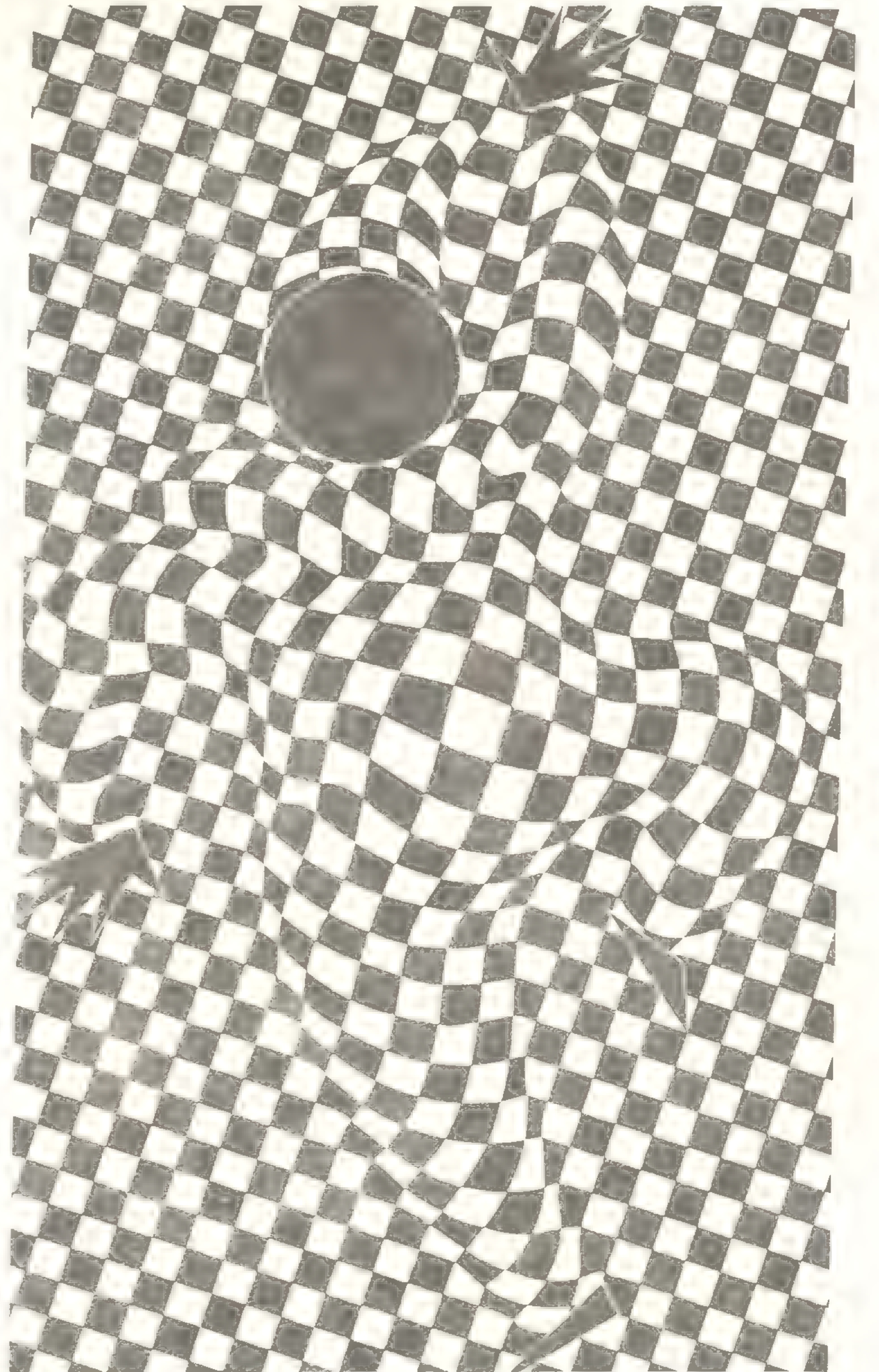
وفي الحقيقة ، ان التطور السكاني الهائل ، الذي شهدناه ، وما نتجت عنه من مشاكل اجتماعية وعرقية وأخلاقية ونفسية وجمالية يدلنا على أن العمارة هي المكان الرئيسي لوضع الفنون التشكيلية ، ولقد ذهبت الآن كل الاعتراضات السابقة على هذا المبدأ لان الفن المعاصر - اذا كان لا يزال يسمى هكذا - قد سعى الى استيحاء العقد البيوكيميائية الإنسانية ، وهو يسعى الى أن يصبح عبارة عن عامل توازن ، وتناسق ، من أجل الحياة الأفضل والسعادة .

ان المدينة الحديثة ، وهي المدينة التي تعتمد في تصميم بنائها على وجود تباين بين واجهة البيت الخارجية ، وما يحتويه من الداخل ، من حيث الطلاء المستخدم ، تظهر لي على أنها التركيب الأفضل لجميع الفنون التشكيلية ، لأنها تحمل الفعاليات الجمالية ، منذ ان ربطت القيمة التشكيلية للفراغ الفيزيائي مع القيمة النفسية للاحساس الإنساني، انها تمثل النموذج الواضح لتركيب عناصر مختلفة مماثل لهذا التركيب ، يقدم لنا فراغا تشكليا ، وشكلا محددا يتلاءم معه ضمن تنظيم اجتماعي محدد .

ان « الفراغ القوطي » يقدم لنا « كاتدرائية » بكل تشكيلاتها ، وهي تمثل انعكاسا للفراغ في أرواح المؤمنين ، فالكاتدرائية هي هذا الشيء المتبدل الذي يخلق دوما احساسا بالارتباط الروحي مع الفراغ فيها. والمدينة الحديثة ، في عصرنا الراهن ، تمثل تركيبا يمكن مقارنته بالأشكال التي حدثت في العصور المنصرمة ، والتي هي عبارة عن بناء واقعي يخدم هدفا محددا ، لان القصر والكاتدرائية اللذين بنيا من العدم يمثلان حكم الملك والكنيسة أروع تمثيل ، ويعبران تماما عن المثل الأعلى وعن الأسلوب في آن واحد .

ونرى - اليوم - أن الضواحي والأرياف التي تحيط بالمدن بدأت تمثل التركيب الضروري للمدينة كإبعاد ما تراه العين حولها ، حتى ينسجم المشهد .

وان التقدم الحالي للإنسانية قد تحقق بفضل تطور الشروط المادية ، وقد اعتمد هذا التطور على تطور الانتاج والاستهلاك بشكل أساسي ، اللذين يمثلان حضارتنا التقنية ، وان تغيرات بطيئة هي قيد التحقيق الآن من أعلى قمة الهرم الى قاعدته ، ذلك لان عمالقة الفنون والعلوم سوف يخدمون الجماهير من الآن فصاعدا .



الموصول الى الحركة عن طريق المنظور

في عام (١٩٥٥) حاولت أن أحلّ اللوحة الفنية التشكيلية الى عناصرها الاساسية ، فقلت بأنها تنقسم لقسمين رئيسيين أحدهما يمثل شكلا ما ، والاخر يمثل لونا ما ، وبالتالي نستطيع القول كل وحدة تشكيلية هي شكل ولون ، ويمكن أن نضعهما على شكل مطابقة فنقول [١ = ٢ ، ٢ = ١] ، وهذه المطابقة تمثل وحدة تشكيلية كاملة ، ذلك لأنها تتألف من عنصرين متضادين ، وما يحيط بهما من متمات ، أي المربع الذي وضعت ضمنه دائرة ، والذي يمثل خلفية معينة للدائرة ، وبالإضافة الى الشكل المضاعف (خلفية ومقدمة) نجد للوحدة التشكيلية لونا مضاعفا ، فاما أن تكون الوان الخلفية والمقدمة في أي موضوع متضادة أو متناسقة واما أن تكون (سلبية أو ايجابية) ، وهكذا نستطيع القول بأن كل وحدة تشكيلية اذا حللناها تتألف من فرضيات متناقضة وديالكتيلية .

ولهذا فان الوحدة التشكيلية ، قد تبسط أو تتعقد نسبيا ، وذلك يعطينا المدى الكامل لتغيرات الحجم ، أي مجال التكوين المتغير ، وان المربعات الخارجية المحيطة بالدائرة تعطينا الامكانية العظمى للتغير التي يمكننا من السيطرة على العملية ، وفي الوقت نفسه تمثل اشارة حسابية تدل على القاعدة الاساسية .

وعن طريق ابجدية تضم ثلاثين وحدة تشكيلية تتألف كل منها من (شكل ولون) ، نستطيع الوصول الى آلاف الاحتمالات الممكنة للعمل ، وذلك عن طريق عملية بسيطة ، اذ نقرر عدد الوحدات التي سوف نضعها في التكوين ، ونتبعها بتغيرات معقدة (ابيض - اسود) و (اسود - ملون) و (ابيض - ملون) و (ملون - ملون) و (متضاد - متناغم) ، وعن طريق حجوم متطورة وانعكاسات الصور ، والاحاسيس المتعددة ، وعن طريق اللون الواحد ، أو تعدد الالوان ، وعن طريق مساحات ساكنة ومتحركة ، يمكننا الوصول الى لانهاية الاحتمالات الممكنة .

وان تقديم علاقة هذا الشكل بالفنون التشكيلية ، سوف نقدم أداة عالمية تساعد على التعبير عن الشخصية وعن الفردية أو الاختلافات بين الاشخاص ، ونحن بهذا نكون قد بدأنا بتطوير فن شعبي جديد ، معاصر في فكرته وتقنيته ، موحد في مبداه ، ومعقد في قمته .
ولكن لماذا هذا الاصرار على أن تكون الوحدة التشكيلية على شكل مربع ؟ !

ان ذلك يرجع الى أن المربع هو عنصر اساسي في العمارة ، انه يمثل الوحدة الاساسية في هذه العمارة ، هو عبارة عن جدار ، جدار مصنوع وجاهز ، واستطيع ان اضيف الى ذلك القاعدة التالية :

« اذا كنا نصنع اليوم مواد بناء بشعة ، اوضيلة

القيمة الفنية ، كما نرى ذلك ، في العمائر الضخمة في كل انحاء العالم ، فيمكننا صنع شيء ذي اهمية ، وجميل ، في نفس الوقت » .

ان التقنيات الكلاسيكية للطلاء (السراميك - الحجر الاصطناعي - الاسمنت الملون) وحتى التقنيات الحديثة المصنوعة من نماذج مسبقة الصنع (الزجاج والبلاستيك) ، يمكن أن توفر لنا المادة التي تشكل وسيلة هامة نستخدمها ، داخل بيوتنا وخارجها ، وهذه البيوت تمثل الجدران المرتبطة بمشهد المدينة الخارجي دعونا الآن نغطي هذه الجدران الخارجية بهذه المواد وبأشكال معقولة ، وعندها نتمكن من اعطاء تركيب ان وحدة العمارة ستصبح هي الوحدة الجمالية ، وذلك حين نعطي شيئا هو من صميم البناء ، وليس شيئا مضافا اليه .

ان تقنية التجميل المتكامل لمدنا سوف تفتح الطريق امام تجديد مستمر على المستوى الوظيفي ، وان (المدينة) الحالية بكل خرائثها ، وزيفها ، وقذارتها ، سوف تشهد ولادة مدن جديدة بكل متززاتها .

والى أي مدى قد سرنا في تنفيذ هذا المخطط ؟ !
على المستوى النظري ، أي في التجارب المخبرية ، توصلنا الى عدة حلول ، فكما نرى بعض الاشكال العضوية في الطبيعة ، نستطيع تقديم بعض اشكال عضوية يبتكرها العقل ، ونسعى الى التغلب على المقاومة التي تعترضنا أو التي سيظهرها الزمن .

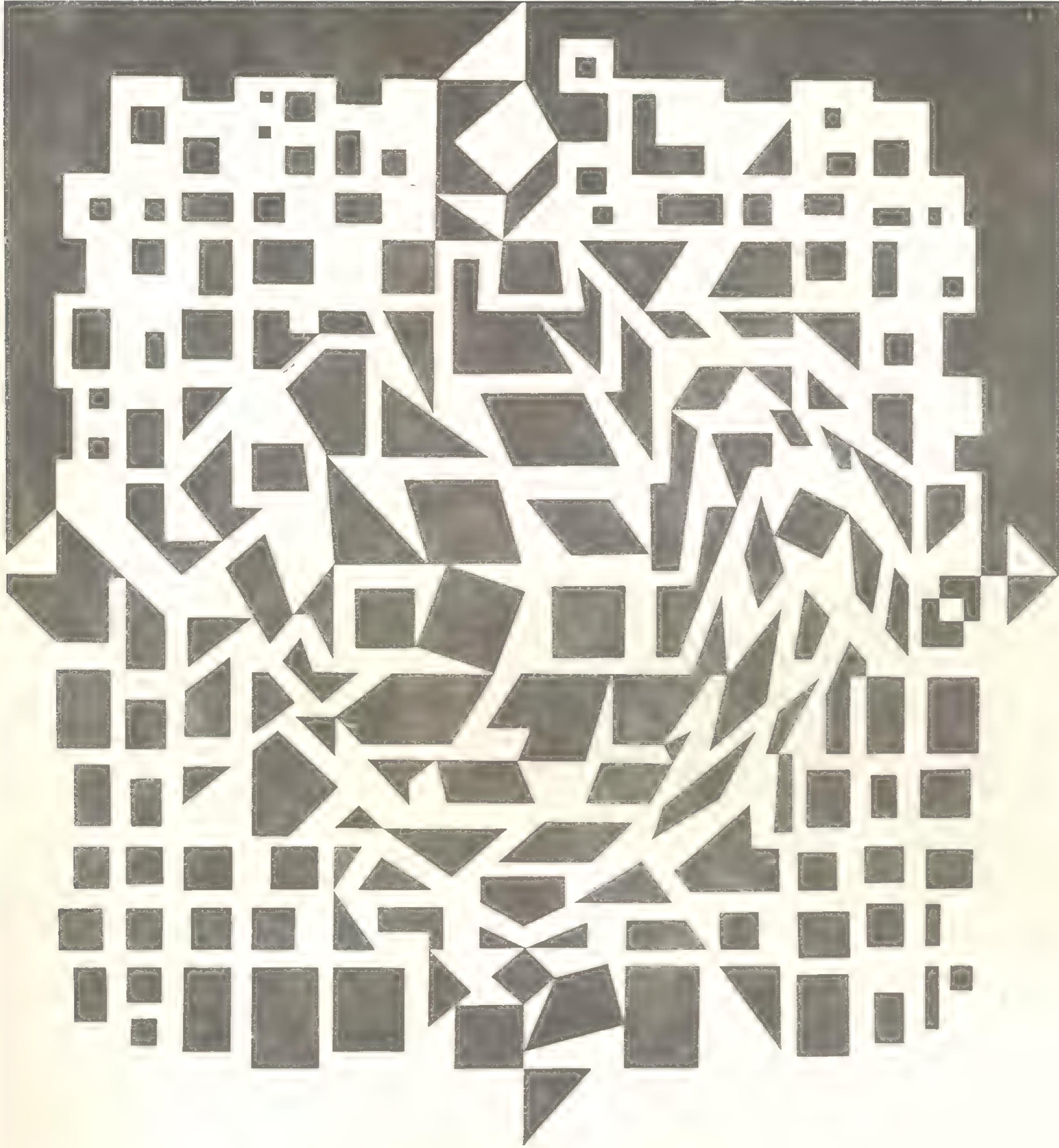
دعونا نقتل الانانية في أنفسنا ، اننا نحتاج الى جهود فريق من العاملين ، والى تعاون كل فروع العلوم وسوف نساعد على خلق جديد ، وسوف يتم المشروع بتعاون المهندسين والتقنيين ، والصناع والمعماريين والفنانين المبدعين .

ولسوف يزداد عدد المتعاونين معنا لتحقيق هذه الوحدة الفوالكلورية الجديدة التي تحدثت عنها ، وهناك اتصالات مع غير الفنانين ، حتى نجعل البحث متكاملًا .

× × ×

ان مفهوم الفن وفلسفته سوف يخضعان لتبدل حاسم تحت تأثير تطور الآلة ، والمطبعة ، والراديو ، والتلفزيون ، ولسوف يستبدل الفنان المنعزل في برجه العاجي ، بكائن مثقف وعالم ، وعلى الاقل بشخص قادر على امتصاص الاحداث التي تجري حوله ، وسوف يتحول الفنان من مجرد مراقب وشاهد يتأثر بما يرى ، الى مشارك واع ، قادر على تقديم تركيبات جديدة تتجاوز الاطروحات الموجودة .

ان الجو المحيط الذي نعيش فيه ، قد اصبح زائفا ، وممكنًا ، والآلات والالكترونيات وعلوم السيبرنتيك



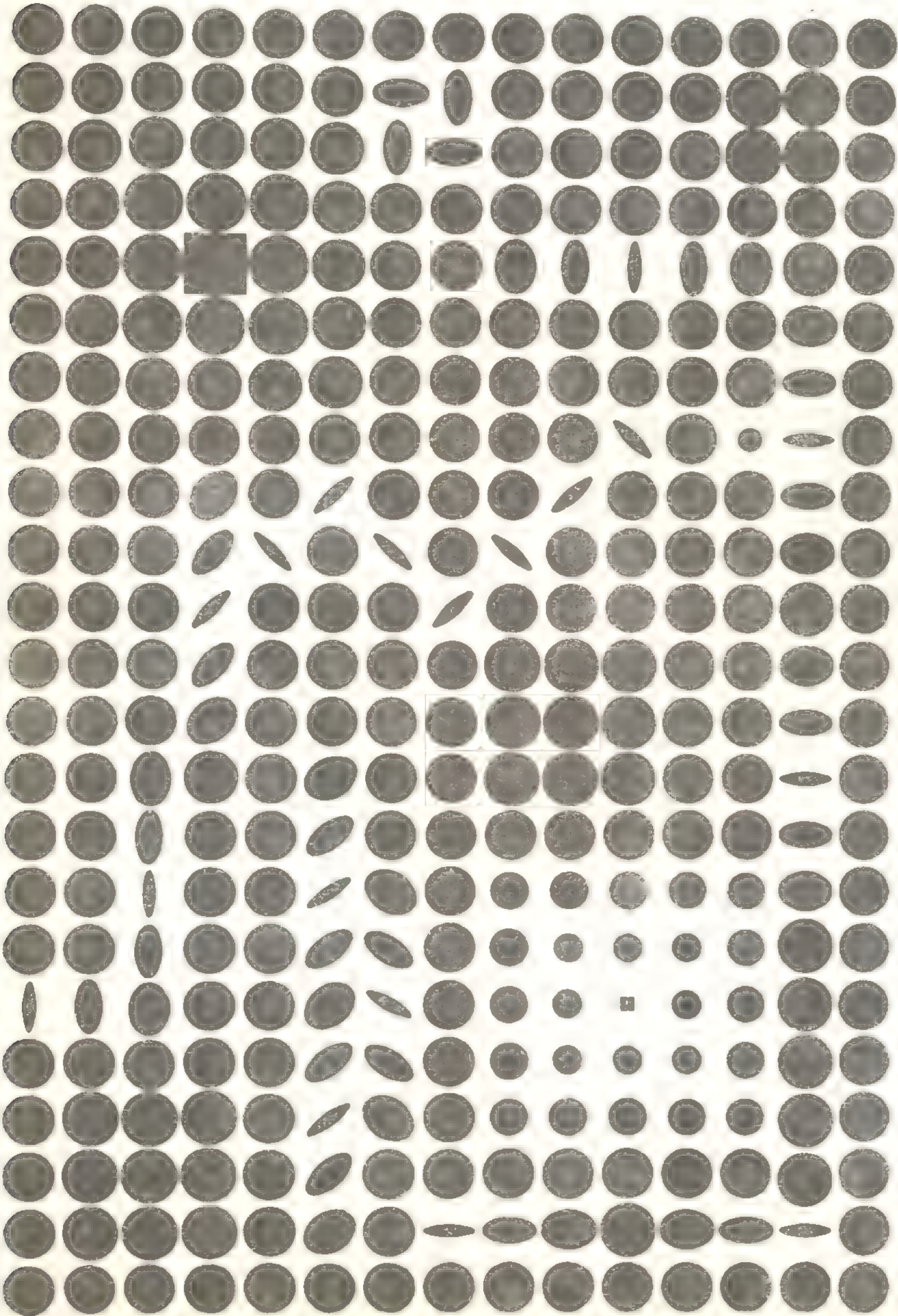
الحركة عن طريق
المربع والمستطيل
وعلاقتهما مع المثلث

أخذت دورها الآن في التأثير على الإنسان ، حيث أصبحت مشاركته مغلفه بالمادة . وعلى الانانية أن تتخلى عن دورها أمام الجماعية، كما تخلت الكيفية والشخصية عن مكانيهما أمام العمومية ، وأمام ظهور تقنية المنظر الطبيعي . لقد بنيت عن طريق التقنية الانسانية مناظر زائفة، توسعت كثيرا اليوم ، وان هذه الحقيقة قد دفعتنا الى العمل ، والى التفكير ، والشعور ، وفي هذا العالم الجديد ، الذي يعاني الان من مخاض جديد ، نحن الان نشعر بالحاجات الانسانية الاساسية وحق الانسان في أن يستمتع بهذه الحاجات ، وهذا قد أصبح شيئا هاما .. ومعروفا .

ان من بين حاجات الانسان اللامحدودة، الفيزيائية والنفسية ، (ويبدو أن من المضجر تعدادها هنا) أصبحت الحاجة الى الرؤية لها أهمية عظيمة ، ان عيوننا الان ترى العالم ، وتدركه ، وهي سوف تنفر بعيدا لما تراه من البشاعة ، وسوف تكتفي برؤية تشكيلية ، التي تقدمها الطبيعة لها عبر ثلاثة أشياء هامة : الحيوانات والنباتات والمناجم ، ان الاكواخ والقصور قد ولدت معا ، وقد استخدمت الكاتدرائية حتى تضخم الشعور الديني والتصوف ، ولكن الفن الشعبي يسعى الى تهئية وجود صحيح متعاون للناس. نجد التناغم والتلاقي ، ولكن تظهر فجأة النظم الزائفة للمدن الحديثة ، وهكذا يعزل الناس عن رؤية المشاهد الطبيعية التي اعتادوا عليها ، ولا يستطيعون ايجاد

المتفاعسين على تبديل انفسهم ، وعلينا ان نلتقط تأثير هذه الاعمال ، وعلينا ان نكون حريصين على الانظمة الانسانية العظيمة ، التي هي مصدر الجمال والنظام، والتي نطلق عليها اسم « الهندسة المستوية » و « النظام العشري » و « ألف باء » و « الصلابة » ... وانا اود ان اضيف الى ذلك كله « الوحدة اللونية - الشكلية » .

عن طريق الوحدات الثنائية السوداء والبيضاء ، التي من الافضل ان نقول عنها بأنها (اوب ارت) الفن البصري ، والتي ادعوها ضمن ابجديتي باسم (المزرعة الفولكلورية) ، انا اؤمن بأنني قد قدمت أول برمجة تشكيلية بنائية ، تفتح الطريق امام علم (السيبرنتيك) وانا آمل بان طريقتي هذه سوف تصبح فعالة . وعن طريق تسريع البحوث ، وعن طريق الحاسب الالكتروني اصبحت القرارات المتعلقة باختيار التقنيات ممكنة ،



الحركة عن طريق تحريك الدائرة في الفراغ

متنفس لحاجاتهم التشكيلية الفنية الداخلية، الموجودة في الانسان، ان ثقافة الطبقات الوسطى هي التي توضع اليوم موضع التساؤل ، فهي مشروطه بمشاهد الخراب ، وبالاعمال الزائفة والمزيفة ، وبالفن المنحط .

وان تعليم الفن لم تكن من مهمات مدارس الفن ، ولم توضع ضمن مناهجهم ، وان الفروق بين ثقافة الانسان العادي وبين الطليعيين لا يمكن تخطيها على الاطلاق ، ويجب علينا الا نؤخذ بالتطور الذي حققته تجارة الفن، وبتطور فئة من المقلدين النفاجين (سئوب)، وما حققته العلاقة بين الفنانين والمحيين للفن من تقدم، والتي حولت الفن الى لعبة مجتمع ثري ، وحتى جامعو اللوحات والمتاحف لن يلبوا ويعيدوا النظر في تقدير الفن وتقويمه .

وبهذه الطريقة يبدو لنا الادراك القديم يتحرك ببطء في كفه ، ومع ذلك فان المطالب التي ندعو اليها اساسية ، انها تنطلق من التشكيل ، ان العمل الفني لم يعد يعرف على انه المصدر الوحيد الفرد الذي يقدم السرور للقلة التي تملك ، والتي تتمتع بحساسية خاصة ، بل الفن هو الكمية الكبيرة من الانتاج التي تقدم المحرض التشكيلي ، والتي تقدم الضروريات المستمرة لتوازن كل الناس .

واذا بدانا من المختبرات العلمية ، وتابعنا في خلق تجريبي للنموذج الاساسي اللازم في المرحلة الثانية من ابحاثنا ، فان اعمالنا الفنية سوف تدعم بالعلوم المتنوعة اللازمة ، وسوف توضع ضمن قوانين احصائية ، وتجرب من قبل جميع التقنيين ، وبعد هذا فقط ، نستطيع ان نضعها في الاستعمال اليومي في مختلف جوانب الحياة، بكل فعاليتها المتنوعة ، وسوف تتلاءم مع المشاهد الطبيعية والمناظر ، وسوف تتكامل بنفسها، وتبتعد عن المشاهد الزائفة . وطالما ان تأثير الجوانب التشكيلية مفيد جدا على الجانب العاطفي للاوعي الجماهير ، فان تقديرهم الواعي يمكن ان يكون مختلفا، ضمن هذه الذاتية المنتشرة على نطاق عام .

ان العمل الفني نفسه ، يمكن ان يعتبر زخرفيا ، وجميلا لبعض الناس، ويعتبر ساحرا وشاعريا وجميلا على نحو لا يقدر عند البعض الآخر .

مع ان جميع الناس قد ولدوا متساويين ولكن جنسهم يفرقهم ، وهذا شيء لا نستطيع تبديله ، ولهذا دعونا نسعى في عصور قادمة ، الى فن عالمي منظم ، لخدمة الجماهير العريضة التي تعامل على انها محصلة جمع لفردياتهم .

هل قمت بعملية ادانة لفن الماضي ؟ ! .. على الاطلاق ... ان هذا الفن هو المصدر الذي جئنا منه ، انهم صنعوا لنا ثقافتنا ، وسوف ينتظرون التحليلات التاريخية ، والمتاحف ستحفظهم وسوف يساعد هذا

وكذلك المواد ، واقتصادية المشروع ، والشروط قد اعطيت من اجل المعامل التي تقدم مواد البناء المسبقة الصنع التي تتضمن الجمال ، والتي درست من الناحية الاقتصادية .

وان تحقيق برنامج من هذا النوع ، يتطلب تعاون اشخاص جريئين ، من صناعيين الى معماريين ومخططي مدن ، ومهندسين مع فنانين ونحاتين ، والى اشخاص قادرين على استخدام الالوان والطرق التشكيلية . وان من الضروري ان نقترح مكانا للاجتماع لتبادل المعلومات وان المؤسسة التي سميت لبنائها مستعدة لتبادل المعلومات ، وتتضمن متحفا ، وقاعة محاضرات ومكانا العرض الافلام ، ومحترفا للتجارب ، ومكاتب ومكتبة ، واخيرا مكانا للراحة والنوم . ويتضمن برنامج العمل مكتبا للمعلومات والثقافة ،

يقوم بجمع المعلومات ويقسمها ، ويختار منها ما يلائم العصر الراهن في الفنون التشكيلية ، ويتعاون مع بقية التقنيين والعلماء ويسعى لايجاد علاقات دائمة مع نقاد الفن ، والمؤرخين ، والجامعات ، والمتاحف ، ومراكز الثقافة ، ينظم المناقشات والمحاضرات ، والمعارض ، واللقاءات ، ويجرب المواد الجديدة ، ويشير التحريات حولها ، وعلاقتها بالفنون الجميلة ، ويقوم بعمل النماذج بالتعاون مع المماريين ، واخيرا يقدم نماذج كبيرة يعرضها في المتحف .

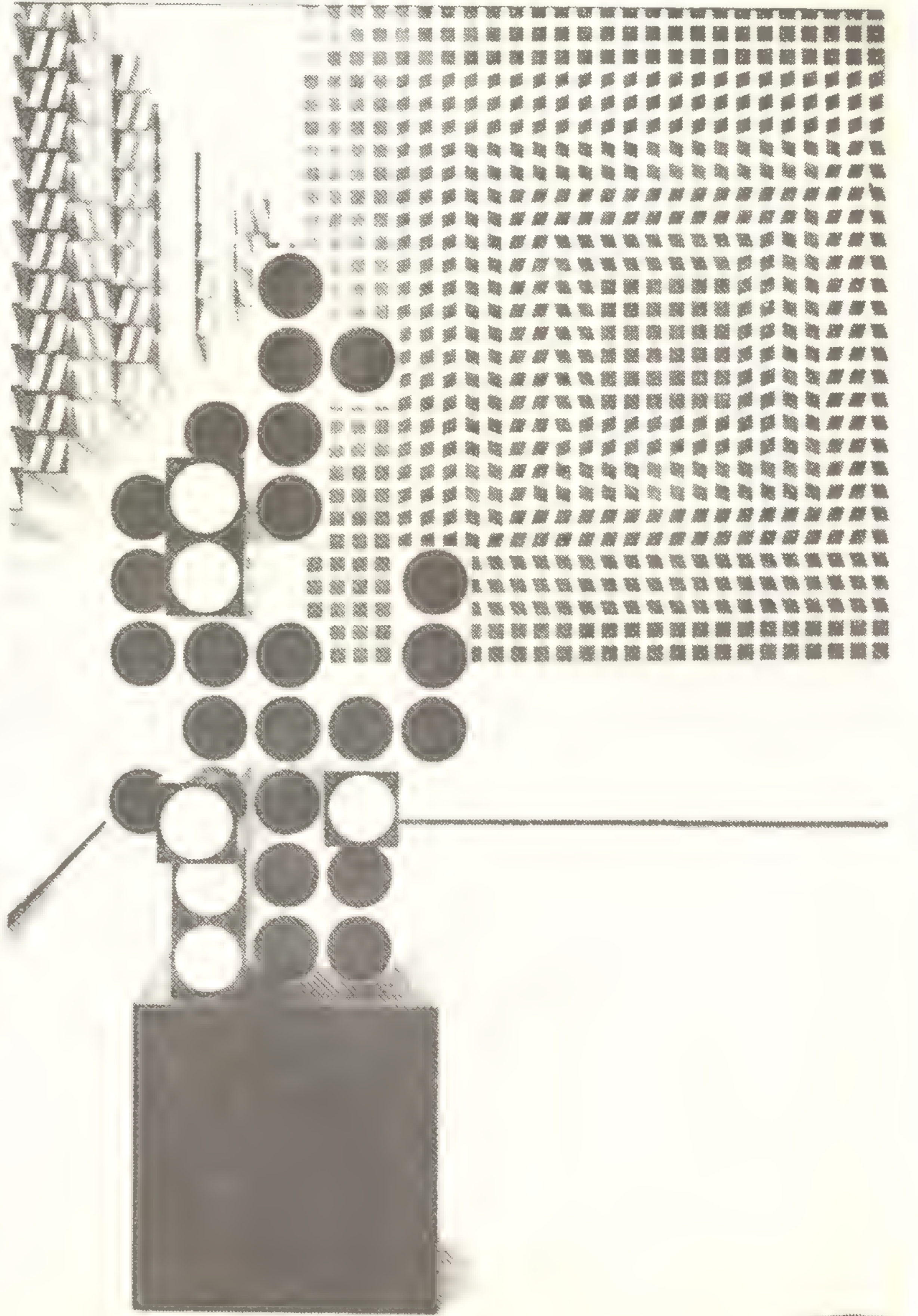
ولقد توصلت اخيرا الى نتيجة تتعلق بالموضوعات المعمارية ، وهي ان لاشيء يوازي بالاهمية ، بناء مدن من البوليكروم (البوليستر الملون) مصنوعة باتقان ، ولكن من اجل كمال هذا البحث ، لا بد لي من العرض لبعض الموضوعات التشكيلية التي تتعلق بالمدن الحديثة . انني اسعى بكل جهدي من اجل الاجيال القادمة ،

من الفنانين الشباب ، الذين يرغبون في البحث ، ان الفنان اليوم قد اصبح يعمل ضمن محترف ويمتليء بالمخاطر ، لان من المستحيل القيام باي عمل بدون وسائل ، ولهذا الفنان الذي مازال يستخدم الوسائل التقليدية ، والقيم القديمة ، هذا الفنان مازال انسانا لم يتطور . ان الفنان الذي يجرب ماسبق ان جرب ، ويبقى اسيرا للماضي ، للفن الذي اصبح لافائدة منه ، هذا الفنان اصبح مدانا وعليه ان يختفي . وانا اخاطب ضمير المثقفين للانتباه الى هذا الجانب ، وان الحل . . يجب ان يتحقق حتى تؤمن المساعدة للفنانين المجريين الذين لا يملكون الوسائل الملائمة .

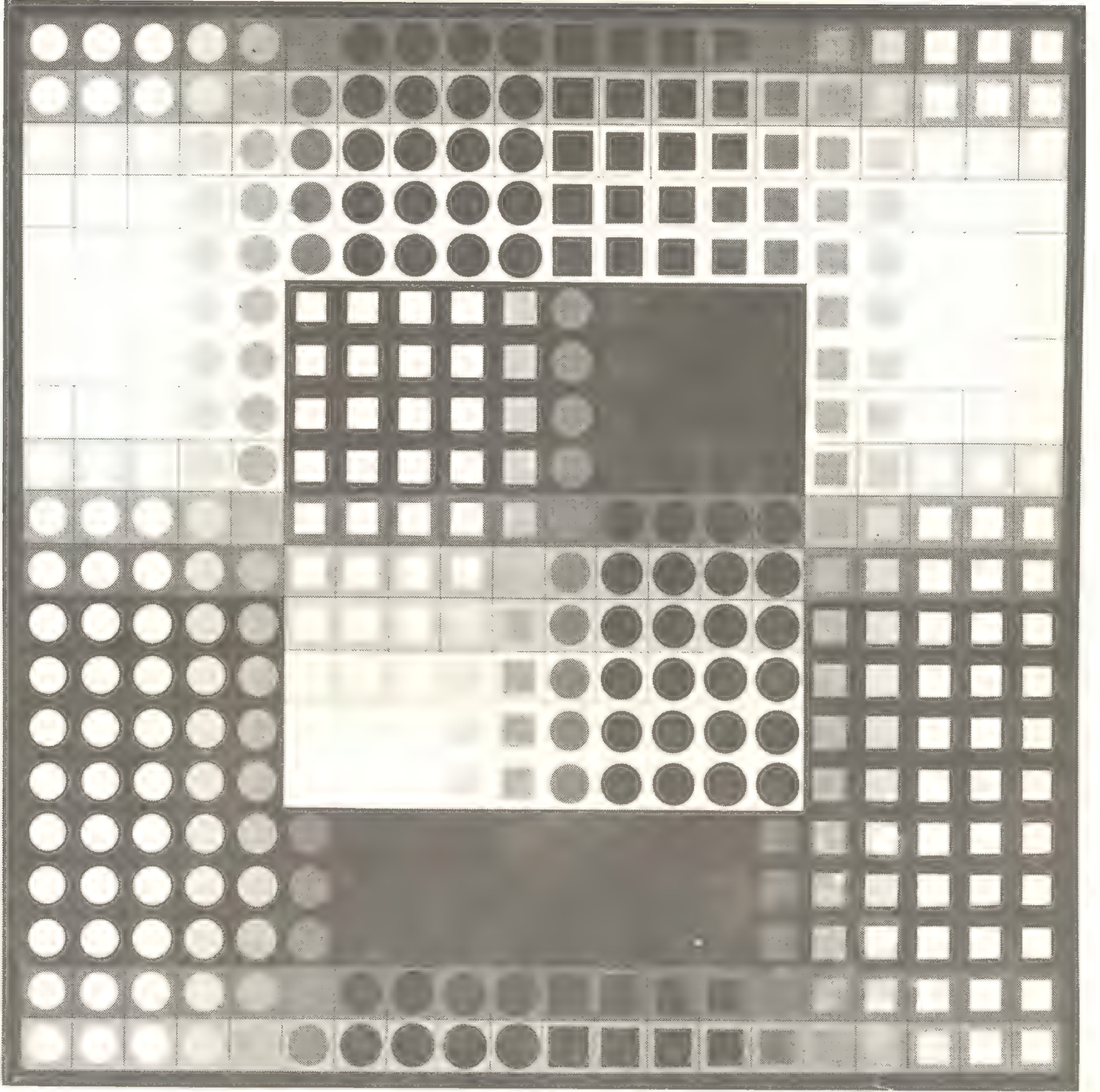
في الحقيقة ، اننا نملك متاحفا ، وكتاباتنا حول الفن ، وهناك الجوائز والمكافآت التي تخدم استمرار الفنون التشكيلية على حالها ، ولكن اهم ما يساعد على استمرار الاوضاع على هذه الحال هو نظام تجار الفن ، وسماسته .

ان المتاحف يمكن زيارتها بدون مال يدفع ، ولكن ثمة اقلية تعرف كيف تدير الامور ، تضع دوما الاعمال الفنية في مزاد للشراء ، وان تطور المواد في الغرب اليوم يتجه نحو الاهتمام بالتجمعات الاجتماعية ، التي تلبي الحاجات النفسية ولهذا تحول الفن الى سلعة ، مثل تجارة الراديو والتلفزيون والسيارات ، وان التطور الهائل لانتاج اللوحات ، يتسارع الآن بشكل لامثيل له ، وتعطينا صورة عن مجتمع مترف ، بدا يتكون الآن . منذ عام (١٩٥٣) قد حذرت من اشكالات عديدة لما سيأتي ، ولسوف انقل هنا شيئا مما قلته في ذلك البيان :

« لقد كان الفن يحتاج الى (الشعور) والى (الفعل) ، نحن اليوم (نفكر) و (ننتج) ، وبينما كان بقاء العمل الفني يعتمد على (جودة المواد) التي يصنع



عمل نحت وآخر نحت بارز وثالث لموحة .



علاقة المربع
بالدائرة وتداخل
اللون والوصول
عبر ذلك
إلى الحركة
والى التنوع
الفني .

وفي البيان الذي أصدرته عام (١٩٥٥) ، وهو
(البيان الأصفر) أوضحت أن العالم مقبل على مرحلة
يبرز فيها « جمال جديد حركي » . وفي تلك المرحلة ،
كانت قاعات السينما الكبيرة والصغيرة تقدم لنا واسطة
هامة من أجل فعالية حركية ملونة وكاملة . إن السينما
قد أصبحت هي وسيلة المعلومات الأساسية ، والمعرفة
والثقافة اليوم أصبحت اليوم أداة ثقافية اجتماعية .
وإن تقنيات السينما تقدم لكل الفنون مكانية قهر
البعد ، وفن الفيلم سيصبح فنا تشكيليا ، وسيكون
مكلفا ، ومتفائلا وإلى أقصى الدرجات . أنه سيكون
كنزا حقيقيا .

منها هذا العمل ، وعلى (الصنعة المتفوقة) ، نرى الفن
اليوم يبحث عن إمكانات (إعادة الخلق) و (تعدد الأجوبة)
و (الانتشار) ، ولهذا السبب سوف تختفي أهمية
(العمل المفرد) وكذلك (الصناعات اليدوية الحرفية)
ولسوف يأخذ العمل المصنوع بالآلة الأهمية الأولى ،
وشكرا للمصنع » .

إن العمل المتعدد هو الذي أصبح الحقيقة الفنية،
وهناك الآن الصور الأصلية ، والنحت البارز ،
والمنحوتات ، التي أصبحت متوفرة بأعداد تتجاوز
الخمسة عشر ، أو المئات أو الآلاف ، والفنانون اليوم
نجحوا في تقديم كيفية متميزة لأعمالهم ، عندما قدمت
للاستهلاك الجماهيري بأسعار معقولة .

الفن البصري الفن الحركي

تأليف : ادوارد لوسي سميث
ترجمة : فائق حدوج

● ان الفن البصري والفن الحركي قد تطورا جنبا الى جنب والفن الجماهيري خلال الستينات ولكنهما احتاجا الى مزيد من الوقت لجذب انتباه الجماهير الواسعة والفوز باهتمامها . ان تجارب من هذا النوع قد قام بها في منتصف الخمسينات العديد من الفنانين الذين كانوا يسعون الى تبني موقف جديد يقف في وجه الفن التجريدي عموما . ولقد اثارت هذه المحاولات منذ بدايتها ، الى حد ما ، اهتمام نقاد اذكياء وواسعي الاطلاع ، مما جعل مرحلة الحداثة تلك ، حادثة ما بعد الحرب ، موضوعا لعدد لا بأس به من التحليلات الثاقبة . ربما كان كتاب « فرانك بوهر » الشهير من افضل ما ألف حول هذا الموضوع ، (اصول وتطورات الفن الحركي - لندن ١٩٦٨ - نشر لأول مرة في فرنسا عام ١٩٦٧) ، اصف على ذلك اني استخدم هنا نهج بوهر في التصنيف .

● قسم بوهر هذا النمط من الفن ستة اصناف .

سمى الاول « تحريضات بصرية تجريدية » اي الاعمال التي تثير عند المشاهد رد فعل نفسي - فيزيولوجي باستعمال الفنان رسوما ذات تأثيرات متموجة تثير العين وتحيرها . والحق ان اعمالا علي هذا المنوال هي وحدها التي يمكن تصنيفها بالاعمال البصرية الخالصة . يلي ذلك الاعمال التي تتطلب ، بطريقة او باخرى ، تدخل المشاهد ، اذ عليه وحده ان ينتقل في المكان لينشطها . وتأتي في المقام الثالث الآلات الحقيقية بالاضافة الى « المتحركات » تلك الاشياء التي لا تدور بفعل الآلة ولكنها تتحرك او تدور من تلقاء ذاتها . اما الصنفان الاخيران لبوهر فانهما يحتويان الاعمال التي ادخلت الضوء والحركة والاعمال الاكثر تجهيزا تلك التي صيغت لتكون مشهدا او محيطا اكثر من كونها اشياء مستقلة .

● غالبا ما تم التعريف بالآوب آرت Op Art (اختصارا للفن البصري) والفن الحركي ، ابان ذيوعهما ، باعتبارهما الوريثين الطبيعيين للفن الجماهيري (البوب آرت) ، ان في ذلك استجابة منطقية لحوار الاساليب . والفكرة تلك لا تخلو من الحقيقة لكنها ، كنظرية سطحية للغاية . لان هذه التطورات كانت ، ومن وجوه عدة ، تأكيداً لتقليد قائم في وسط الحداثة منذ زمن بعيد ، وردا ليس على الفن الجماهيري لما هو عليه وانما على الموقف حيال المجتمع الذي ألهم فعاليات فناني البوب فضمن بذلك بخاصة عند الجمهور . اذا كان للفن الجماهيري جذوره في الدادائية فان للفن البصري والفن الحركي جذورهما في تربة المستقبلية والبنائية الخصبة . ان الفن البصري فن ساخر وممجد في وقت واحد معا ، بينما الفنون المنضوية الى التيارات الاخرى تنزع الى اعتبارها فنونا تتعارض مع الحاضر والمستقبل ، ولكنها غالبا ما تكن للآلة في الوقت نفسه حبا رومانسيا ، كان الفن الجماهيري قد تجاوزه . . فليست الآلة ما كانت تطيب لفناني « الفن الجماهيري » وانما نتائجها .

أيضا ، وهذا عين الصواب ، أن التأثير الناتج عنها مفاجيء دوما . وقد لاحظ قائلا :

« عندما تشكل موضوعا متحركا فانك ستدهش على الدوام بحركته دون غيرها ، ومهما بلغ الشكل في اعداده فان الحركة تبدو آتية من مكان آخر . »
ويشكل نزوعهما الى الانفعال وعدم الانخراط في الجماعات المتجاوبة مع الفن الحركي احدي السمات المشتركة بين « ريكي » و « كالدور » بالإضافة الى جنسيتهما الامريكية واهتمامهما بالمتحركات وتعارضهما مع الآلات الحركية . لقد اسهمت الجماعات المذكورة آنفا في تعزيز الجانب « العملي » والتجريبي المتعمد للحركة اكثر من اسهامها في تعزيز السمات الجمالية الصرفة ، كما ان العمل الشعاري للنحات الالماني (غونتر هيز) يقف وهذا الاتجاه على طرفي نقيض . صاغ (هيز) من اسلاك حديدية تشكيلات بحجوم مصفرة ، تتألف بوجه عام من اطار مرن وغير ثابت ويتحوي على العديد من العناصر المتذبذبة ، قال عنها احد النقاد الالماني بانها « شكل من اشكال فن الغرافيك في الفراغ . » . بالإضافة الى ذلك فان وجه الشبه القائم بينها وبين رسوم « بول كلي » واضح للعيان ، ان لم يكن في روحيتها فمن الناحية الشكلية . يبدو ان « هيز » قد احيا عبقرية « بول كلي » الخلاقة في ابعاد ثلاث ، كما اننا نعاين في أعماله الملاحظة نفسها من الغموض والكآبة المبهمة ، لم يكن هيز قط فنانا تجريديا بالمعنى الحقيقي للكلمة وتجريدته لم تتجاوز تجريدية « كلي » ، وفي هذا الصدد تختلف منحوتات « هيز » أيضا عن تظاهرات الفن الحركي والفن البصري الاكثر نمطية .
● وفي أوروبا ، الموقع الحصين للحركة ، كان تأثير المصور (فيكتور فازاريللي) ذي الاصل الهنغاري هو التأثير السائد دون أن يتطرق الى ذلك ادنى شك .



أعمال للنحات كالدور

● ولا تشكل هذه التصنيفات بالفعل ، أيا كانت ، تجديدا ما في الستينات لان معظمها كان موضوعا لتجارب قامت بها مجموعة من الفنانين منذ بداية الحركة الحديثة . ان المستقبلي الروسي « رودشنيكو » والدادي « مان راي » ، قد صاغوا منذ عام ١٩٢٠ متحركات معلقة ، كما حقق « غابو » النحات البنائي الكبير في السنة ذاتها عملا متحركا بسيطا يدور بمحرك ، لكن الفنان توقف عن السير في هذا المضمار ، واختبر « مارسيل ديشامب » في العشرينات أيضا الخداع البصري الناتج عن اسطوانات تدور .

● ان اول فنان ، كما يبدو ، خلق لنفسه مجدا بفضل أعمال تأثيرها وليد الحركة أساسا ، هو الامريكي « الكساندر كالدور » . حصل « كالدور » المولود عام ١٨٩٨ على دبلوم في الهندسة الميكانيكية من معهد ستيفنس للتكنولوجيا . وتابع عمله مهندسا مع دراسته في اواسط العشرينات مع جماعة طلاب الفنون في نيويورك . وفي عام ١٩٢٦ سافر الى باريس ، المزار الذي كان الزاميا على فناني أمريكا .

وانجز « كالدور » في هذه الفترة عمله « السيرك المصفر » بأشخاصه المصنوعة من الخشب والاسلاك الحديدية ، ذلك العمل الذي اعتبر لاحقا رائد المتحركات التي خلقت شهرته ، وعرض أولى متحركاته في عام ١٩٣٢ .

● وتعتبر متحركات « كالدور » حتى ما انجزه منها في تلك المرحلة ، أعمالا في الفن الحركي بكل ما تحمل تلك العبارة من معنى ، اذ يركز تأثيرها على حركة الاشكال اكثر من اعتماده على الاشكال ذاتها ، ان الاختلاف الاساسي بين المتحرك والموضوع المتحرك : ان المتحرك تركيب « تشكيل » يتنقل بلا تبصر فينتغير تأثيره وفقا لتتابع وتجاور عناصره ، حتى وان صح فعلا ، ان بمقدور المبدع الجرب نوعا معرفة ما يستطيع الحصول عليه من تأثير بدقة لا بأس بها . قد نشكو احيانا ما في الحرية الظاهرة ، التي تضيفها محرضات طارئة ، من تحديات صارمة لدرجة يغدو فيها المتحرك ، ايا كانت المهارة التي صاغته ، مثيرا للاملل ويعوزه حضور العمل النحتي الحقيقي . غير ان هذا النقد لا ينطبق الا على الاعمال المنقوصة (ان الحركة في الاعمال الناجحة جوهرية لا بد منها كما هو الحال في التسجيل الفوتوغرافي او الطائرة أثناء طيرانها ، وسوف يغدو الموضوع بدون الحركة شيئا آخر) « جورج ريكي » .

● تفوق متحركات « ريكي » متحركات « كالدور » بمئاته صياغتها كما ان مدى حركتها الممكنة اشد تحديدا في الظاهر ، كان « ريكي » يعتقد ان في وسعنا اقامة تصنيف نظري ذي ستة او ثمانية نماذج من الحركة نكتفي باستخدام اثنين او ثلاثة منها فقط ، ويظن

وبما أن أولى دراساته قد تمت في أكاديمية موهلي (باوهاوس بودابست) فإنها، بناء على ذلك، تتسم بأهمية خاصة. فجاءت أعماله مشبعة على الدوام بروح الباوهاوس وفكره ونقل بالتالي عناصر تقليد الباوهاوس الأساسية إلى الفنانين الشباب الذين داروا في فلكه.

● على الرغم من أن اسم فازا ريللي يرتبط اليوم بتجريدية صرفة إلا أن تجريدته تلك وليدة دراساته عن الطبيعة وفناننا يعترف بذلك بطيبة خاطر. لكنه كان على ثقة بضرورة التخلي عن آخر آثار التصوير التشبيهي، سواء عاد الأمر إلى فنه الخاص أم إلى فنون الآخرين، للسعي وراء رؤيا «المدينة الجديدة»، الهندسية، المغمورة بنور الشمس، الفنية بالألوان، تلك المدينة التي يصبح الفن فيها «حركيا»، متعدد الأبعاد، جماعيا، تجريديا بالطبع وأكثر قربا من العلوم. تجاوز فازا يللي وبمراحل ما كان عليه الفن الحركي وتطلع إلى وظيفة جديدة يشغلها الفنان وعمله الفني في مجتمع متغير يفعل الثورة الاجتماعية المرجوة، لم يعبر «فازا ريللي» بما تقدم التعبير الصادق عن أفكار الباوهاوس فحسب وإنما أضاف إليها أفكار البنائيون الروس المتقدمة وبأشد ما فيها من راديكالية.

«أن كان فن الالمس يعني «أشعر أولا ثم اصنع» فإن فن اليوم يعني: «أدرك أولا ثم نظم ما تصنع»» ، أن كان طول عمر العمل الفني بالالمس مناطا بجودة المواد وكمال التقنية والكفاءة البدوية فإن العمل الفني يعتقد في أيامنا هذه على معرفة ما يمكن تحقيقه من راحة وتوسع وتكاثر. وبناء على ذلك فقد اختفى النتاج المصنوع باختفاء أسطورة التفرد والوحدانية بالعمل وانتصر أخيرا العمل الفني القادر على الانتشار والذيع بالفعل الآلة وبواسطتها» (١).

● في وسعنا إذن اعتبار الحركة في أعمال فازا ريللي بديلا للخصائص التي يمتلكها الموضوع المصنوع باليد بينما تعجز المنتجات المصنوعة المبركة عن الفوز بها. لقد أبرز «فازا يللي» الحيوية التي كانت تصدر في الماضي عن وضوح اللمسة عند الفنان.

● من أكثر خدع «فازا يللي» نمطية تعارض أنماط المنظور عنده: (زت - كيك). أنها تجذب الانتباه وتشير مثل كتاباته حول الطابع المعماري المفرق لأعماله. يستخدم فازا يللي أيضا وسائل أخرى من وسائل الفن البصري المتميزة: تعارض المناطق الملونة بخلائط لونية شديدة التباين بينما تتماثل درجات



عمل (حركي) - جوليو لوبارك

(١) فازا ريللي: في الدوبيلفريني، الاتجاهات الجديدة في الفن لندن عام ١٩٦٦.

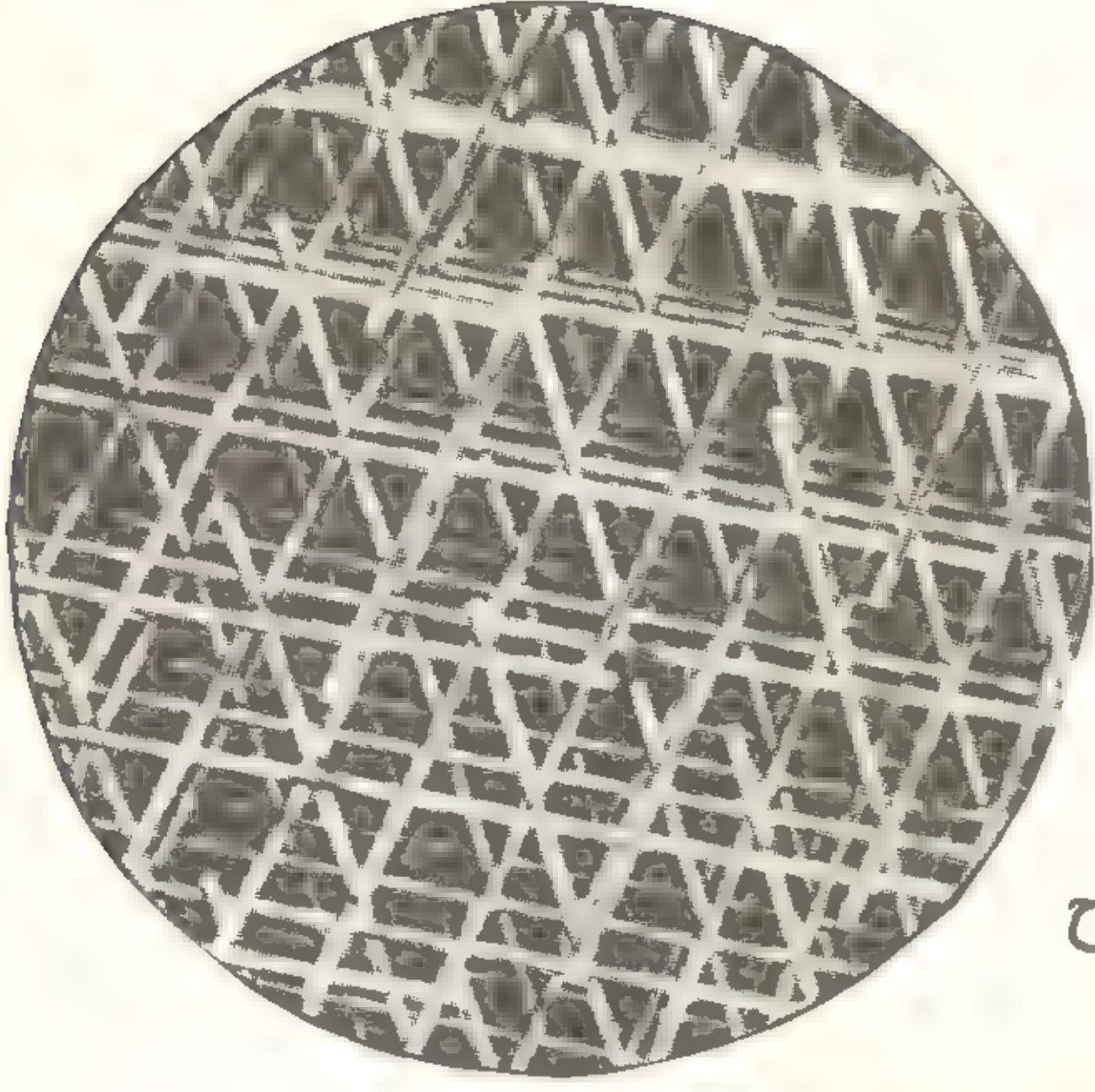
اشراقها ، ان صورة ضوئية (فوتوغرافية) بالابيض والاسود لأران مثلا تقدم لنا تونات (درجات اشراق لونية) رمادية متشابهة نوعا ما .

● لكن (فازا يللي) لم يكتف بالعمل على اللوحات وفي مجال الانطباعات البصرية دون غيرها ، بل قام بتجارب عديدة بالرسم على طبقات من ورق السلوفان (ورق شفاف عازل) او على البليكسكلاس (زجاج الوقاية) كان الفنان ينضده ويموضعه فيما بعد على مسافات متفاوتة فيما بينها بشكل يتغير تأثيرها مع انتقال المشاهد من مكان الى اخر . واهتم ايضا بانجاز اعمال تزيينية نصبية تتحرك جدرانها الخارجية وواجهاتها بوسائل بصرية ، وانجز عملا تزيينيا في هندسة العمارة في المدينة الجامعية في كاراكاس .

● علينا مع ذلك ان نعترف ان اهتمام تلامذته بالموضوع الثلاثي الابعاد قد فاق اهتمام فازا يللي بمراحل . وبالمقابل فان مصوري الفن البصري الذين ظهوروا منذ بداية الحرب قد اهتموا بمشاكل اختلفت تماما . واحد النادرين الذين شاركوا فازا يللي بعض الفنانين هم انكليز او امريكان اي انهم ورثة تقليد مغاير تماما . واحد الفنانين الذين شاركوا فازا يللي بعض اهتماماته الفنان الايطالي « بيرو دورازيو » الذي انجز ايضا ، وربما تحت شكل أقل تعقيدا ، اعمالا تحمل التأثيرات المتميزة نفسها . ومن المهم ان نذكر ان « دورازيو » قد بدأ عمله الفني عشية كمصور المواضيع استوحتها واقعية اشتراكية .

● كان الفنان « ريتشارد أنو سكيفتش » من اكثر العارضين مهارة للتأثيرات البصرية الخالصة ، في الولايات المتحدة ، البلد الذي حظي فيه الفن البصري ، ولفترة قصيرة بشعبية واسعة للغاية ، كان (أنو سكيفتش) وريثا لتقليد الباهواوس بسبب واحد : انه درس ذات مرة في يال YAL مع « جوزيف ألبر » Josef Albers ، وباعتباره تقنيا لامعا فقد أنجز نماذج غير مستقرة ، عرضت بين أغرب ما ظهر من مواضيع على لوحة ، واشبعها بأناقة امريكية نموذجية . لكن في موهبته شيئا ما يحدها ويجعلها رتيبة . كان أنوسكيفتش ينزع الى تنسيق رسوم مقسمة الى مربعات ومعينات توحى ، بجلاء ، بقرابته مع « ألبر » الذي كان استاذة ، لكنها تحملنا أيضا على أن نجري مقارنة ذات شأن مع أعمال (أد رينهارت) التي تحدث تأثيرات بصرية لها قدرة مفاجئة ان عايناها عن بعد كاف .

● لم يعتبر رينهارت ، على الاغلب ، فنانا تعبيرا تجريديا حقا وانما حلقة قائمة ما بين التعبيرية التجريدية ، وتجريدية ما بعد التصوير ، انه النظر اذن (لارشيل غوركي) اذ يمثل نهجه الجسر القائم



فرانسوا موريالي
يظهر خداع البصر بوضوح



تداسكي

يظهر خداع البصر بوضوح



تداسكي

يظهر خداع البصر بوضوح

ما بين السريالية والتعبيرية التجريدية ، وفنانا الآخر الذي يحتل مكانا محددًا نوعيًا ما هو (لاري بونز) وكما لاحظ كرميت س. شامبا في مقال له نشر في مجلة أرتفورم ذات النفوذ ، أن الفنانين (بونز) و (بولوك) يشتركان في نقاط كثيرة :

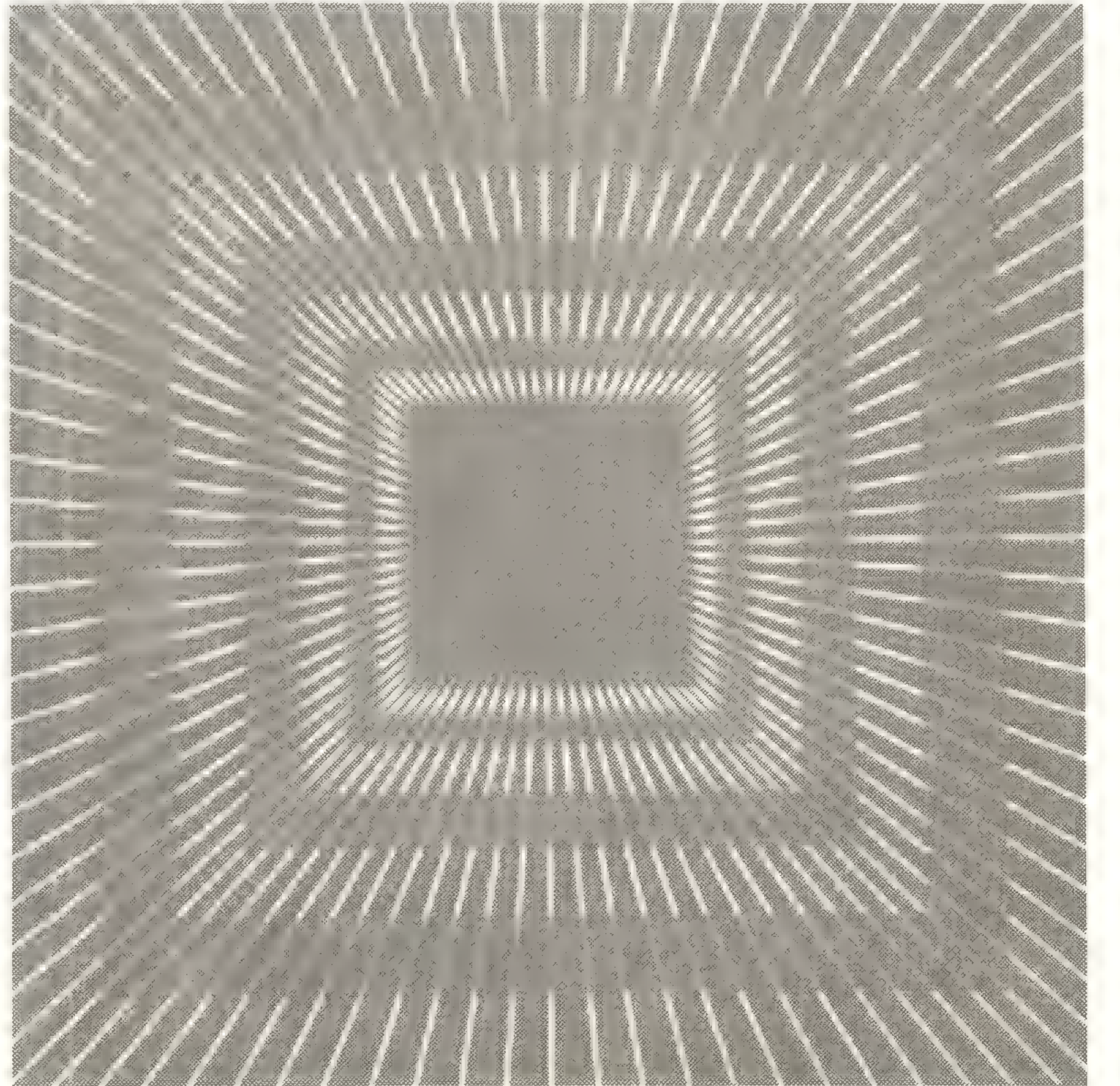
— « أن أعمال بونز قد أخذت على عاتقها ، مثلها في ذلك مثل أعمال (بولوك) العظيمة التي أنجزها بين : ١٩٤٩ — ١٩٥٠ ، مسؤولية أن تغطي القسم الأعظم من السطح الشاغر وعالجت هذا السطح مشددة على الامتداد والاستمرارية أكثر من تشديدها على البؤرة . أن الصورة المتميزة عند هذين المصورين تؤكد دوما على وحدة السطح الملون بتكرار منغم (موقع) لعناصر التصوير المتشابهة . كانت عناصر بولوك خطية بوجه خاص بينما كانت عناصر بونز لونية قبل أي شيء آخر ، لكن الدور الذي لعبته واحد عند الفنانين . » (٢) . ومن المهم مع ذلك أن نشير إلى أن (بونز) قد اعتبر بحق ، أكثر مما اعتبر (رينهارت) ، من مصوري الفن البصري ولمرحلة لا بأس بها من حياته الفنية ، أن لوحته : سرعة مضاعفة التي يعود تاريخها إلى الفترة ١٩٦٢ — ١٩٦٣ تمثل هذا النمط من نتاجه . لا يقوم رسم بونز على شبكة واحدة وإنما على شبكتين متطابقتين من نقاط لونية ، رغم تماثل ألوان تلك النقاط في كل مجموعة ، فإذا ما أرادت العين تمييز الشبكتين أحدهما

عن الأخرى ، ألفت نفسها عاجزة عن التركيز الصحيح من جراء تألق التضاد الملون ، وانطلاقا من هذا الواقع تبدو النقاط نفسها ، وكأنها تنتقل من مكانها باستمرار ، كما أن النقاط التي رسمها الفنان في حوافي القماش تزيد من هذا التأثير ، نخلص من ذلك ، إذا جاز القول ، إلى اعتبار ، أن الرسم يستمر إلى أبعد من حوافي السطح الشاغر .

● لم يكن (لاري بونز) أن يستمر في هذه التأثيرات البصرية المتنفذة قبلا من أن يستمر باستخدام ألوان ملتزمة شديدة التباين نراه يتحول إلى استعمال الألوان الدخانية ، وأخذت النقاط اللونية تتسع وتستطيل حتى غدت كتلك الأشكال التي يمكن مشاهدتها ، تحت المجهر ، في نقطة الماء العكرة المستخرجة من مستنقع . . . وعلى الرغم من أن هذه الأعمال لم تبلغ بجاذبيتها مستوى أعماله السابقة فما زالت تمنحنا انطبعا من الحركة والطاقة تجعلها تختلف عن أعمال الفنان (كينيث نولاند) الساكنة الذي يفوقه بانتماؤه إلى التصوير التجريدي المتأخر .

● أن الطاقة في أعمال الفنانة الانكليزية (بريجيت ريلي) من أكثر الصفات إثارة للدهشة ، وتزعم الفنانة بأنها أفضل من اختبار التأثيرات البصرية منذ عام ١٩٤٥ ، ففي مقدمة دليل معرضها في بينالي البندقية لعام ١٩٦٨ كتب (دافيد تومسون) ما يلي :

— « من أكثر الخصائص تميزا في فن بريجيت ريلي أنها كانت تلج بمثل هذا التركيز لتبديل الاستجابة الحسية إلى شيء ما آخر . أن الاحساس الذي تهبه ريلي لهو على ارتباط وثيق بخلق نظائر بصرية للتعبير عن الانفعال أو أنه يرتبط ، وبمزيج من الدقة ، بخلق نظائر بصرية لحالات النفس المتفردة للغاية . أن الحدة العدوانية ذاتها التي يمارسها فننا على العين يقودنا ، أن جاز القول ، إلى ما بعد النقطة التي لا تتجاوز التأثير البصري البسيط الذي تحول عند الفنانة إلى احساس مادي حاد ندركه بحاسة الحس الحركي تحت شكل من أشكال التوتر أو التحرر الذهني ، الفلق (الحصر الذهني) أو غبطة الشعور المتزايد بالذات أو الشعور المتزايد لحالات الوجود المألوفة نوعا ما أو حتى الغريبة منها . » (٣) .



رستارد أنو سكوفيتش

(٢) (كرميت س. شامبا « التصوير الجديد عند لاري بونز ، أرتفورم (فن المساحة) صيف عام ١٩٦٨ ، المجلد الرابع رقم ١٠ الصفحات ٣٩ — ٤٢) .

(٣) دافيد تومسون : بريجيت ريلي دليل معرض الجناح البريطاني في بينالي البندقية .

● في هذه الفقرة يكشف لنا تومسون ببراعة أن أعمال (ريلي) لا تعبر عن الطاقة فحسب رغم الطاقة الشديدة التي تتصف بها أعمالها . فهي لم تكتف ، بخلاف كثير من الفنانين الحركيين الذين عاصروها ، بالابحاث شبه العلمية على الخواص البصرية ، بل أرادت أن تستخدم التأثيرات التي اكتشفتها لغايات شخصية للتعبير عن بعض سمات شخصيتها الذاتية . وهي بذلك تختلف عن الفكر المجرد واللاشخصي للفن الجماعي كما جسده فازاريللي وتلامذته .

● من بين الفنانين الاوائل الذين اثروا على (ريلي) يمكن أن نذكر « سيرا » ، فقد انجرت الفنانة أثناء دراستها أعمالا رائعة تنتمي الى الانطباعية الحديثة ، وتأثرت أيضا بالمستقبليين الطليان على الرغم من أنها لم تكتشفهم الا إبان زيارتها لاطاليا عام ١٩٦٠ ، أي السنة نفسها التي ظهرت فيها أعمالها البصرية الاولى .

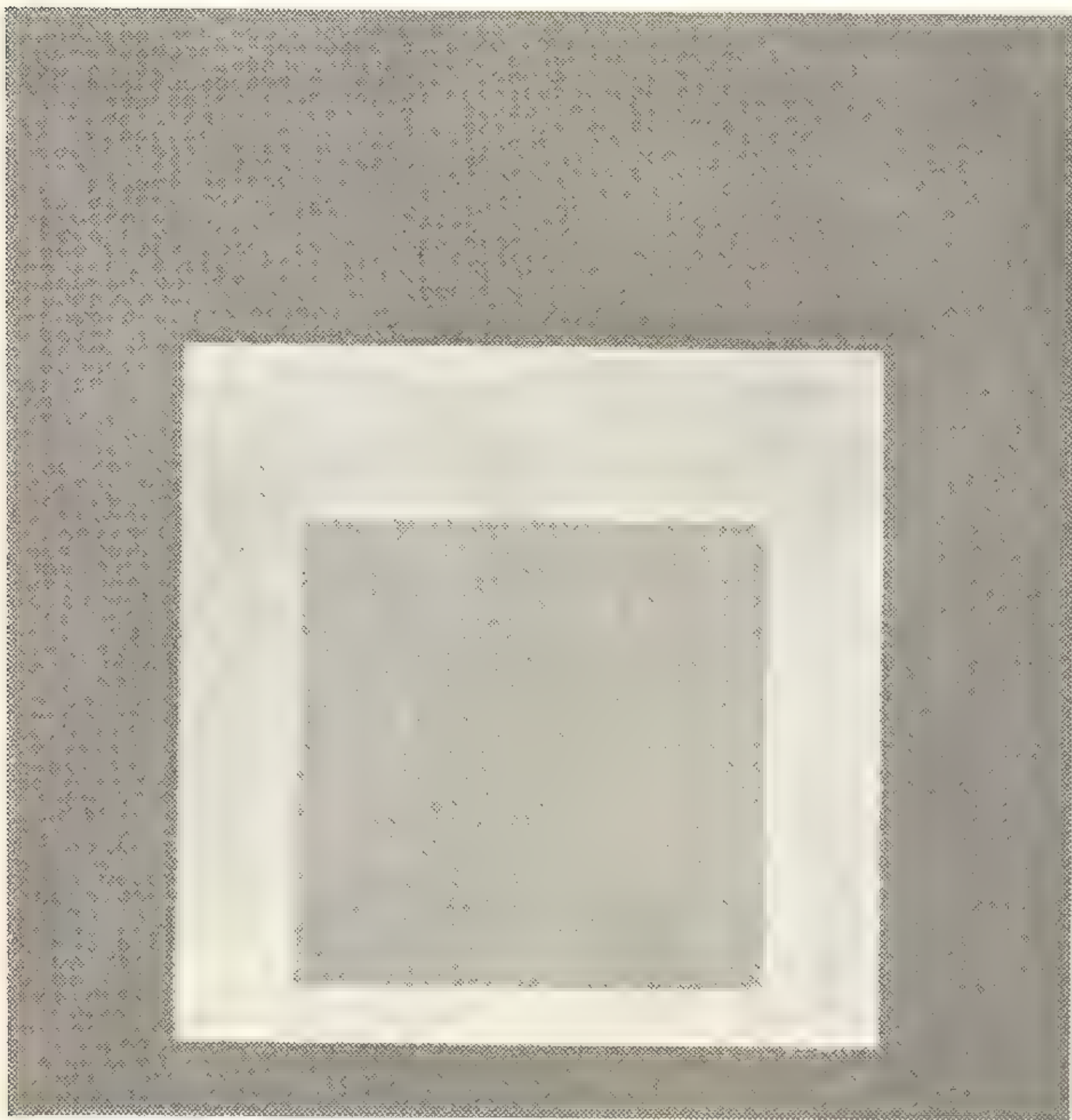
● انجرت (بريجيت ريلي) في بداية الستينات بل ولغاية عام ١٩٦٧ أعمالا باللونين الأبيض والأسود دون غيرهما ، لوحة تيار Current ، التي تعود الى عام ١٩٦٤ ، وهي لوحة نموذجية لما أنتجته الفنانة آنذاك ترتبط أعمال ريلي ارتباطا وثيقا بمقياس دقيق من اختيارها ، (لذلك فانها لم تسمح نوعا ما بتصوير أي من أعمالها) بيد أن لأعمالها المطبوعة هنا تأثيرا بصريا ساعد على احتفاظها بكامل قوتها وإن كانت النسخ الفوتوغرافية أصغر من الاصل بكثير . وكما يوحي عنوان اللوحة ، وإن كانت تجريدية ، أن الفنانة قد استوحته عن ملاحظتها للطبيعة . وتبدو تموجات الرسم أنها توضيح لما استنبطته الفنانة من التموجات التي يمكن رؤيتها على سطح مجرى مائي .

● ويعود عنصر المنظر ، الملازم باستمرار للفن البريطاني ، للظهور في لوحة ريلي : « كاتاركت ٣ Cataract III » ١٩٦٧ . . . ان الصيغ المتموجة في اللوحة السابقة قد أصبحت في هذه اللوحة الطف وأوضح بفضل استعمال اللون الذي حل محل عدم انتظام الرسم الذي ولد الحركة في العمل السابق ، ونعائين ، للمرة الاولى ، على الرغم من أن الخلائط اللونية غير ناصعة ، ظاهرة « الخلفية البصرية المتلاشية » تلك التي ستفتن الفنانة من الآن فصاعدا ، ان ظاهرة « الانفتاح البصري » تلك هي الميكانيكية التي تنقاد العين بواسطتها فتري لونا لا وجود له في الواقع باظهارها الصور ثابتة مكتملة على المناطق الواقعة بجانب المناطق التي يبلغ فيها اللون اشده .

● في عام ١٩٧٠ ، أي في الوقت الذي انجرت فيه لوحة : (الاسرة Apprehend) ادركت ريلي مهارتها الكاملة في التحكم باللون فتخلت عن استعمال

الصيغ أيا كانت واكتفت بأبسطها : الشرائط أو الخطوط المتطاولة . انها العلاقات بين الفروق الدقيقة (Nuances) المتعددة التي تخلق الآن الحركة والحياة على القماش . وهما أن خطوطا بسيطة تشكل قسما عظيم الأهمية من قاموس التصوير الأمريكي الحالي فمن المفيد إذن أن نقارن طريقة استعمال (ريلي) لهذه الشرائط مع طريقة كل من الفنانين (كينيت نولاند) و (فرانك ستيل) . ما فتئت لوحات (ريلي) تمدنا بالانطباع نفسه للطاقة الشديدة كما هو الحال في أوج أعمالها ، حتى لو كان ذلك قياسا بالحجم الذي ينزع النقاد الى إقرانه بسلبية مقصودة .

● سبق ريلي في طريقها باستخدام الشرائط الملونة فنان بريطاني هو (بيتر سيدلي) في لوحته (تلطيف الأصفر) التي يعود تاريخها الى ١٩٦٥ ، ترتبط أعمال (سيدلي) و (ريلي) ارتباطا وثيقا وتشهد أعمالهما على تأثرهما المشترك ، ومع ذلك فإن سيدلي قد سعى الى قطع مختلف يبدو أن ريلي لم تسع اليه قط : صيغة دائرية على شكل دريئة لعبت دورا بالغ الأهمية في الفن الأمريكي في السنوات الأخيرة وهنا أيضا نرى اختلافا بالتأثير الذي يبدو أنه يلخص بعض الاختلافات بين الفنانين التجريديين في أمريكا وأوروبا . فبينما كانت دريئات (نولاند) سكونية أو أنها توحي فقط بدوران بطيء باستخدام « الانفتاح البصري » على حوافي الرسم نجد دريئات سيدلي تعرض أيهما بالتقدم والتراجع بحيث يصبح سطح اللوحة بكامله متحركا .



جوزيف ألبر

● استخدم سيدلي لوحاته الاولى ذات الشكل الدائري بداية لتجاربته الجديدة التي اضاءها بمصافي ملونة وحركها فعلا بواسطة محرك دوار ، وبلغت هذه المحاولات ذروة نجاحها في عام ١٩٦٩ من خلال انجاز طموح الوسط حركي للالعاب ضوئية مبرمجة داخل قبة ما .

● لم تبلغ فعالية الفنانين الانكليز في زيادة التأثيرات الحركية فعاليتهم في اكتشاف التأثيرات البصرية المحضة فوقفوا ، من هذه الزاوية ، بمعزل نوعا ما عن التيار الحركي العالمي الذي اتخذ باريس مركزا رئيسيا له لكنه ضم فناني العالم قاطبة . ان انعدام الفردية الاساسية في هذا النوع من الفن ، الذي رأينا مثيلا له في اعمال فازاريللي ، قد فتح امام الفنانين ، على اختلاف آفاقهم ووجهات نظرهم ، طريقا سهلة لاكتشاف لغة مشتركة .

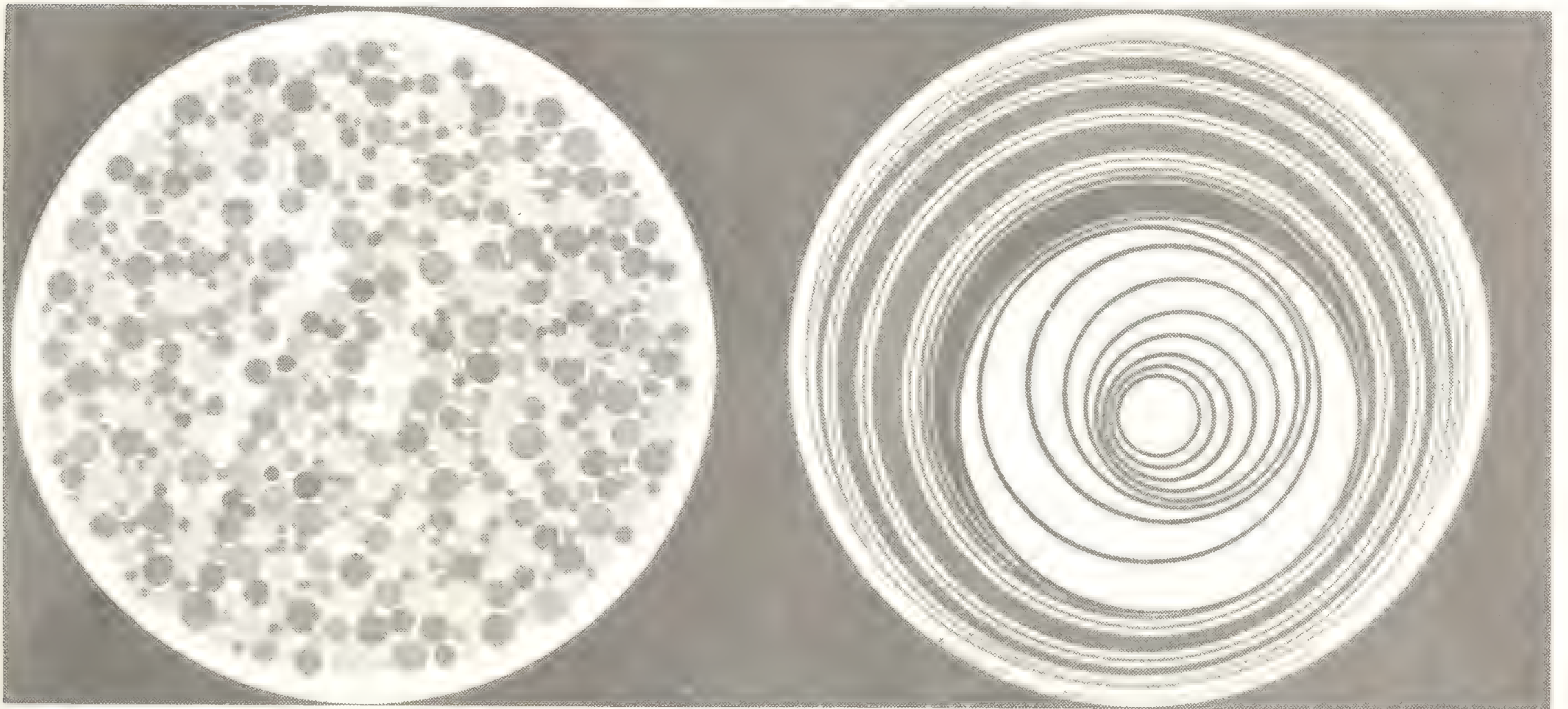
● يقدم لنا الفنان اغام والفنان الفنزويلي (كارلوس كروز ديز) مثالا جيدا لانهما يتشابهان تماما في طريقة عملهما . فقد اهتم كلاهما بوجه خاص بالاعمال التي تتطلب (لكي نعود من خلال ذلك الى طريقة تصنيف بوهر) تدخل المشاهد ومشاركته ، وبمزيد من الدقة ، ان ما انجزه الفنان لا يمنحنا التأثير المطلوب الا اذا غيرنا مكاننا امام اللوحة .

● ان سعي اغام وراء الحركة قد جره الى تنويعات في البحث لا تحصى ، مادام قد ابتكر وللمرة الاولى لوحاته « القابلة للتحويل » في عام ١٩٥١ . يمكن للمجموعة الاولى من هذه اللوحات ان تتغير باستخدام

عنصر له جذر وتدي أو باستخدام عناصر مختلفة باستطاعة المشاهد نفسه أن يغير مواضعها الخاصة . تأتي بعد ذلك أعماله التي تنتشر « بالمطابقة » أو بطريقة « تعدد النغمات » كلما مر المشاهد أمامها وهذا ما قاله آغام عن اللوحات التي يصفها بـ « المتعددة النغمات » ، « يتألف سطح اللوحات من زوايا متوازية بارزة تشكل قياسا ايقاعيا أصور عليه مختلف المواضيع ، وان باستطاعتي تصوير ثمانية مواضيع مختلفة على لوحة واحدة : يبدو أنها تتداخل فيما بينها ان وقف المشاهد امام اللوحة تماما ولكن مواضيع اللوحة الواحدة تنفصل عن بعضها تارة وتتألف تارة أخرى ، كل حسب دوره ، في كل مرة تنتقل فيها الى اليمين ام الى اليسار » (٤) .

● غامر آغام أيضا بانخراطه في الميدان المتعلق بـ « المتحرك » وانجز أعمالا تهتز عناصرها ، المثبتة بواسطة النوابض « عند أي احتكاك ، أيا كانت درجته فتتولد عنه كل أشكال الخداع البصري .

● تبنى (كروز - ديز) منهجا يختلف قليلا عما استخدمه آغام في تعدد نغماته ، فبدلا من تصوير الرسم على زوايا متوازية مع النقطة المتجهة نحو المشاهد استخدم (ديز) صفائح ضيقة تشكل مع سطح اللوحة زاوية قائمة . وعلى هذه الصفائح يضع الفنان ألوانه التي تنعكس على السطح الذي يحملها ، وهنا أيضا تختلف التأثيرات باختلاف وضع المشاهد ومكانه .



(مارسيل دوستامب) يقدم تجاربه في الفن البصري



قادر علی

● تقوم بين أعمال (كروز - ديز) ومواطنه (ج . ر . سوتو) علاقة ما . لانهما يعتمدان التأثير المتموج الذي يلعب أيضا في مأكورة أعمال الفنانة (بريجيت ريلي) دورا بالغ الأهمية . ولكن العلاقة القائمة بين أعمال (سوتو) وتقليد تجريدية الضلع الحاد الذي أبدعها موندريان أكثر وضوحا ، على الرغم من أن أعماله اللاحقة قد أبدته كثيرا عما نعتبره ، بوجه عام ، « تصويرا » . وسوف نرى أن هذا الفنان سيسعى من الآن فصاعدا إلى فن سيصبح رائده الخاص وينفصل نهائيا عن العالم الخارجي . كما فعل (موندريان) بالتحديد .

● أن أولى أعمال (سوتو) الجديرة بالملاحظة ، تلك التي أنجزها في بداية الخمسينات ، بعد وصوله إلى باريس بقليل ، وتقوم هذه الأعمال على استخدام الفنان لعناصر متماثلة قابلة للتكاثر ، الهدف منها ، حسب قوله ، تحويل الرمز إلى غفلية مطلقة ببذل قصارى جهده للتحرر من الفن الذاتي . حينئذ يشر الفنان باستخدام ألوان قابلة للتبادل فيما بينها وموزعة كيفما اتفق . وانتقل إلى الفن الحركي في عام ١٩٥٥ عندما يشار بتنفيد تنصيداته على زجاج (بليكسيكلاس) . ثم نضد الفنان على مسافة منها ، باتجاه العمق ، حلزونية مرسومة على هذه المادة . أن للحركة البصرية الناتجة عن ذلك علاقة مباشرة بالمسافة بين السطوح .

● انتقل سوتو من تنصيداته تلك المصنوعة من زجاج الوقاية إلى تنصيدات من نوع آخر . وأخذ يعلق شبكات معدنية (من أسلاك حديدية أو غيرها) أمام خلفية مخططة (لوحة : اهتزاز) . أن لهذا النسيج المخطط تأثيرا مدهشا ، إذ يبدو وكأنه يهاجم الأشكال المتموضعة أمامه وينفيها جزئيا ، كما أن الانطباع يزداد قوة وتأثيرا كلما حرك المشاهد رأسه أو جسمه ومهما بلغت درجة حركته ، تحدث الناقد الانكليزي (غاي برين) عن انعدام « الخداع » في أعمال سوتو قائلا :

« تقيم أعمال سوتو علاقة مادية ملموسة مع ادراكاتنا الحسية ، مهما بلغت تجربتنا في توزعها » . ومن المؤكد أن الفنان قد استخدم الخداع البصري بطريقة لا علاقة لها بخداع الخداع . ويصح هذا أيضا عندما غامر الفنان بانخراطه في بعض المفاهيم المتعلقة بالمحيط الحركي ، أن أكثر إنجازاته إثارة تتلخص ببساطة من حواجز معدنية أو خيوط من النايلون يعلقها بالسقف بطريقة تغطي الفراغ الشاغر بمجمله . ويدرك المشاهد العمارة المحيطة بها وكأنها شيء ما قد تحولت فيه المادة نهائيا إلى طاقة « فتتملكه حيرة مطلقة » .

● تولد أعمال الفنان الألماني غونتر أوكير (تجسيمات من المسامير) تأثيرا مماثلا نوعا ما وإنما على نطاق أضيق . وتقدم لنا المسامير الملونة بالابيض والقائمة على سطح أبيض أيضا انطبعا بفقدان العمل جزئيا لوحده المادية بحيث أن العين تعجز تماما عن الاحاطة بالسطح المتوازن الموحد المستوى الذي تحقق فيه . وتحرك خدعة مماثلة ، نوعا ما ، تجسيمات خشبية ملونة بالابيض للفنان البرازيلي (سرجيو ده مارغو) أن السطح هنا مغطى بقطع خشبية صغيرة الحجم مقطعة من ساق خشبية شذب الفنان كل قطعة منها بزاوية تختلف عن غيرها ، فبينما تستقبل الاطراف المنشورة الضوء وتوزعه باتجاهات مختلفة نرى أن الجوانب المكورة لكل حجم تجذب الظل إليها . ونلاحظ في لوحات الفنان (أندريكو كاستيلاني) حيث استخدمت المسامير والقصاصات لاجداث حازر غير منتظم . ذي بروز بسيط ، لم يكن بالطبع تأثير كل من (أوكير) و (كاستيلاني) بالفنان (كلاين) أمرا عرضيا مادام الفنانان قد استخدما الخداع البصري بدرجة مخففة لاضفاء طابع مادي أقل صلابة وصرامة . وقد تحدث (كاستيلاني) عن « قصر بصر الذاتية » (إقامة المعرفة كلها على أساس من الخبرة الذاتية) وعن « ضرورة المطلق » وتعود آراء (كاستيلاني) هذه إلى أفكار كلاين النموذجية .

● لم يحظ أي شكل من أشكال الفن التي كانت موضوع حديثنا في هذا البحث ، باهتمام الجماهير الواسعة المتزاحمة في كبريات المعارض الحركية التي أقيمت في الستينات ، أن الجمهور يسعى إلى فن ينسجم تمام الانسجام مع الآلة والذي يمكن اعتباره بالتالي متوافقا مع المدنية التكنولوجية الحديثة .

● لم يكن هذا التقارب ، وعلى نحو ما ، إلا محض وهم . أن « أمسيات الفن والتكنولوجيا » التي نظمت في نيويورك عام ١٩٦٦ علم أمل إقامة تعاون بين الفنانين والمهندسين قد توقفت ولم تتكرر المحاولة لسنوات عشر تالية . ومن الغريب أن نذكر ، بهذا الصدد ، أن الولايات المتحدة المتقدمة على كافة دول العالم تقنيا لم تحتل الطليعة فيما يتعلق بالفن الحركي . أن الفن المبني على حركة الآلة أن هو إلا تعبير عما نشعر به إزاء الآلة أكثر منه محاولة نقوم بها لاكتشاف ما يمكن أن تصنعه الآلة للفنان بالواقع . فالسؤال إذن : معرفة ما إذا كان الفنان نفسه يعتبر نفسه موجهها من « الناحية التجريبية » أم لا .

(٤) ذكر هذا النص في كتاب فرانك بوبر : اصول وتطور الفن الحركي - لندن ١٩٦٨ - (صفحة ١١١) .

● قد يلجأ أحد الفنانين الى كتمان سر الوسائل الميكانيكية التي يستخدمها للحصول على تأثيراتها . تلك هي حال الفنان البلجيكي (بول بوري) . فالحركة ، بالنسبة له ، يجب ان تكون « مجهولة » صامتة ، فطبيعية » . ويمكننا ان ننظر الى اعماله باعتبارها النظر المعاصر للانسان الآلي الذي انتجه صناع القرن الثامن عشر : علينا ان نبحث عن أصول (بوري) في الحركة السريالية وليس في المستقبلية او البنائية ولا ترجع الاصول التي استقى منها (بوري) الى الحركتين المستقبلية او البنائية وانما الى الحركة السريالية ، فقد أسهم الفنان ، في نهاية الاربعينات بنشاطات جماعة الـ « الكوبرا » فأظهر مهارة فائقة في استخدام الآلات البسيطة بالاضافة الى ميله الخاص للحركة البطيئة التي لاتدرك الا بصعوبة . ونحن ننزع ، كما وضع (فرانك بوبر) : الى ان نرى في السوق المعدنية او خيوط النايلون التي تتموج ببطء في بعض أعمال بوري ، استعارات مستوحاة من الحياة البحرية (تنقلات توتياء البحر وشقائق النعمان البحرية) ، وان ندرك من خلالها أفكارا أخرى تتعلق بحركات الكواكب . ان الفنان نفسه يرفض هذا النوع من التفسيرات الرومانسية اذ ان رغبته لاتتعدى تقديم الحركة من أجل الحركة دون غيرها . وهذا ما يبرز بوضوح في اللوحة المعروضة هنا بأنساقها من الكرات والمكبات .

● من الممكن ان تتعارض مواقف بوري ازاء الآلة مع مواقف جان تانغلي . لقد سحرت الآلة في ذاتها تانغلي وفتنته ، فمدحها وقدحها في آن واحد معا ، واستخدمها ايضا ليسخر من بعض أشكال الفن المعاصر . فقد صنع ، على سبيل المثال ، آلات قادرة على الرسم والتصوير بأسلوب تعبيري تجريدي . لكن نقده اللاذع لم يكن بالغ الوقاحة ازاء الآلة في ذاتها . تحدث فرانك بوبر عن ذلك قائلا : « ان الآلات التي يخلقها تانغلي ، من وجهة نظره الخاصة ، مخلوقات حية توحى اليه بالخوف تارة وبالدهشة والاعجاب تارة أخرى . » فبدلا من وضوح آلات بوري ، نجد في انشآت تانغلي مظهرا من مظاهر فن الباروك المؤثر للغاية ، (بالوبا رقم ٣) . لقد برمج الفنان بعض أعماله لكي تدمر نفسها بنفسها كما هو الحال بالنسبة للعامل الرئيسي لآلة التصوير التي صنعها الفنان عام ١٩٦٠ لصالة الفن المعاصر ، بينما تركز قطعه الأخرى على اظهاره قدرة الآلة على تحمل عملية اتلاف سريعة (نصب كاميكاز) . ان لتشكيلاته ، على الاغلب تقريبا ، طابعا خياليا خارقا يخلو من الميكانيكية .

— تنعم آلات تانغلي ، بالاضافة الى حركاتها وتعاقبها غير المتوقع ، بحرية تحسد عليها . وتنقلنا

حيويتها وبلقائيتها وغنائيتها الى حالة انتشائية والى لحظات من حياتنا نشعر فيها بالانعقاد التام من الكبت والنواهي الاخلاقية ، من العمل والشر ، من الحق والباطل ، من القبح والجمال ... انها تقلب النظام القائم رأسا على عقب وتحملنا على الشعور بالفوضى والحرية الفردية التي لولاها لانعدمت . (٥) .

● وعلى النقيض من ذلك يؤكد تانغلي نفسه : « ان الحركة هي الشيء الوحيد الساكن والقطعي والدائم والاكيد ... من المستحيل ان نؤمن اليوم بقوانين دائمة وديانات محددة وعمارة مستديمة او بمملكة وسلطان دائمين . ان السكون لا وجود له » (٦) .

● اذا اكد بول بوري ان الفن الحركي ليس بالضرورة فنا يرفض المصالحة مع السريالية ويتناقض معها ، على الرغم من ان الفنانين قد استقوا القسم الاعظم من اصوله بعيدا عنها ، فان نتاج تانغلي الفزير يذكرنا بالعلاقة القائمة بين الفن الحركي والدادائية ، ان تانغلي ، بوجه خاص ، الوريث المباشر للفنان (مارسل ديشامب) .

● بمقدورنا ان نلاحظ في نتاج (تاكيس) قرابة مع هذا النوع من الفن مختلفة ايضا . فليست الآلة عنده بقدر ماهي عليه ، مركز الفعالية وانما المركز فيها ما حالته الآلة مرثيا . وذلك ما يدفعه لاستخدام المغناطيس بوفرة في عمله .

« ويزوده المغناطيس ، دفعة واحدة ، بلغة الفراغ المستحدثة كليا ... حرر المغناطيس تاكيس من اساليب بناء المعمارين والمهندسين ، تلك الاساليب التي استخدمها غابو . ان نظام البناء في اعمال تاكيس النحتية شبكة مرنة من الطاقة الكهرومغناطيسية لا يختلف عن نظام الكواكب » .

● يزود المغناطيس الكهربائي في عمل نموذجي من اعمال (تاكيس) قطب الطاقة الذي يتصل وينفصل بايقاع منتظم . يجذب المغناطيس عندما متصلا (بالتيار) المغناطيسيات الموجبة المحيطة به ويدفع عنه المغناطيسيات السالبة ، وتتجاذب المغناطيسيات الموجبة والسالبة فيما بينها عندما يكون منفصلا ، ففي كل مرة تكون فيها الآلة في نشاطها تنخرط جميع هذه العناصر في رقصة مستديمة .

(٥) (ك. غ. هولتن ، في مقدمة دليل معرض النحت الثاني :

ل : نيكولا شولير وجان تانغلي في متحت نيويورك ١٩٦٦) .

(٦) مقتطف من صفر (٣) درسيلدورف ، ١٩٦١ صفحة ٤٤ .

(٧) غوي بریت ، الفن الحركي — هذه لغة الحركة ، لندن ،

١٩٦٨ ، صفحة ٢٨ .

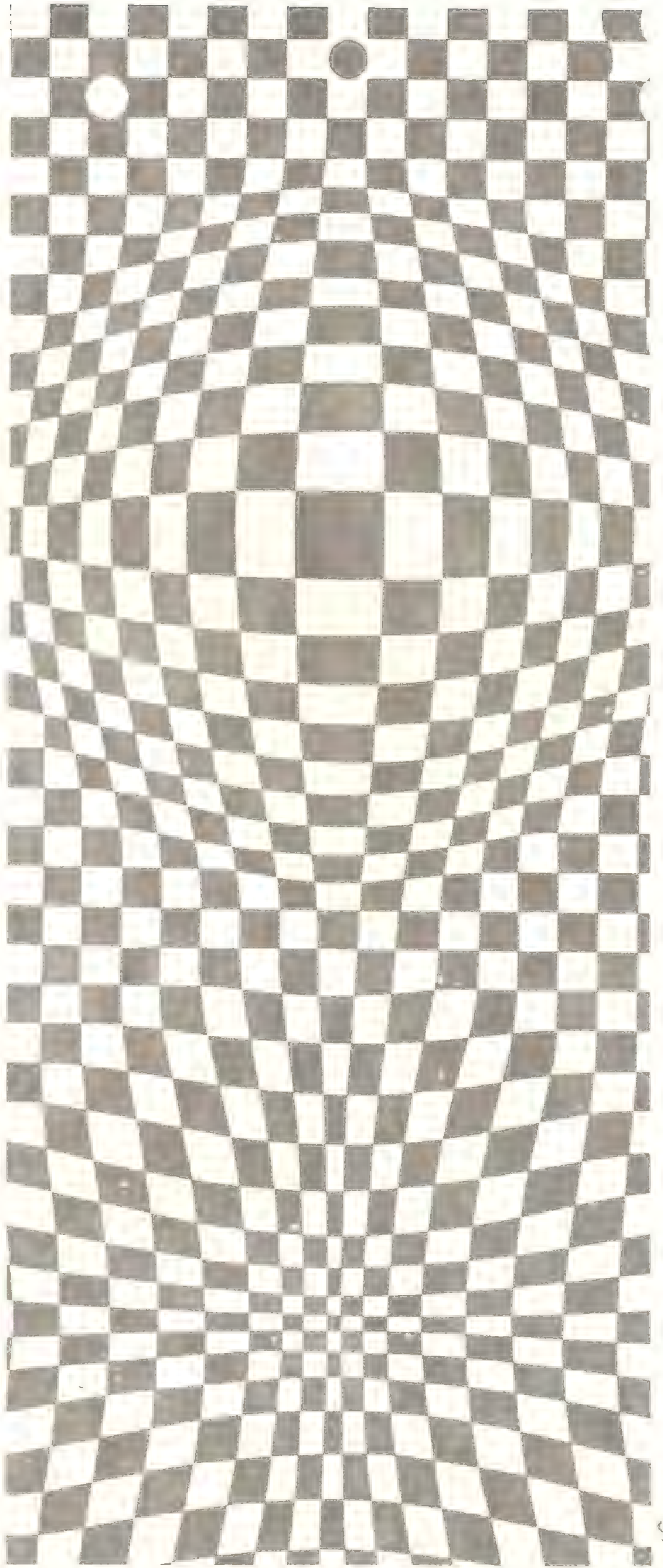
● بما ان منحوتات (تاكيس) تعتمد على الطاقة اكثر من اعتمادها على المادة ، فانها تفتقد للطابع الشكلي ولا تلبث الالة بعد انفصالها عن التيار ان تفقد كل شيء للحضور الذي تمتلكه اثناء نشاطها ، وبناء على ذلك فانها تقف ونتاج كل من بوري او تانغلي على طرفي نقيض . وغالبا مايكون للاصوات ، من جهة اخرى ، اهمية المشهد نفسه الذي تقدمه الالة اثناء عملها .

● لاريب ان اعمال (نيكولاس شوفر) من اكثر اعمال هذا النوع من الفن طموحا . ولد (شوفر) مثل مواطنه (فازاريللي) في هنغاريا واستقر بعد ذلك في فرنسا .

انجز منذ عام ١٩٥٩ منحوتات دعاها بـ « المكانية الدينامية » و « الضوئية - الدينامية » انها تعشيقات متحركة من المعدن تشترك مع الاضواء المنعكسة على سطحها فتنتشر من خلال اوراق من البلاستيك الملون ، وقد تصطحبها الموسيقى احيانا . غالبا ماتكون مشاريع (شوفر) طموحة للغاية في ابعادها ؛ فقد بلغ ارتفاع البرج الضوئي الدينامي الصوتي الذي انجزه عام ١٩٦١ لمنتزه بوفري دي ليج (٥٢) مترا .

ان موقف الفنان الخاص من عمله يزيد من طابعه المسرحي ، انه مؤمن بضرورة الدينامية كنتيجة لفوضى الانفعال والبديهة الصادرة عنها اولا ، وان العبقرية المتمثلة لتشكيلاته لا تستبعد نهائيا فكرة الحركة الطارئة وتتضمن اذن شكلا من اشكال العلاقات غير المتوقعة التي تمنح المسرح الحقيقي طابعه المثير .

● تقودنا تشكيلات شوفر الحركية الى حدود فن الجو المحيط (البيئة) والحدث (عمل تمثيلي امريكي الاصل يتطلب اشتراك الجمهور فعليا في التمثيل ، وتكون الغاية منه اثارة احداث تؤدي الى خلق اثر فني مرتجل) كما تبرز نوعا اخر من الوسائل يفوز بواسطتها الفن البصري والفن الحركي المقلقان والخاصان في الظاهر بالتوسع والاتصال بما يجري على الساحة المعاصرة في البلدان الاخرى .



فازاريللي

فنانونا يستوحون التراث العربي

حين نتحدث عن « التراث العربي وتأثيره على فننا التشكيلي المعاصر » ، نحن نقصد بالتراث العربي الفني ، ما تركه لنا الأجداد من إنتاج فني ، ومن حلول فنية متنوعة ، أصبح لها تأثيرها على الفن المعاصر في قطرنا ، وفي الوطن العربي ، وقد لجأ الفنانون إليها لتقديم لوحة فنية ، لها صلتها بالتراث ، وما قدمه من مفاهيم ، ومن عناصر تشكيلية وتجريدية .

ونحب أن نؤكد هنا على أن هذا التراث العربي ليس غريباً عنا ، لأننا عرب نعيش في حياتنا هذا التراث ونراه ونحس بوجوده ونتفاعل معه ، في بيوتنا وعلى بعض الأدوات ، نحن نستخدم الكتابة العربية والزخرفة ، والنقوش ونزور بعض البيوت فنعيش في جو يعود بنا إلى تراثنا العربي الأصيل ، وهذه العناصر - على اختلاف أهميتها - تمثل جزءاً من شخصيتنا ووجودنا الحياتي ، ولها تأثيراتها علينا ، على الرغم من طغيان الأساليب العصرية ، وما استحدثته من وسائل ومن أساليب . ولهذا فموقفنا من التراث يرتبط إلى حد بعيد بقضية أعمق وهي ما هي مواقفنا من الإنتاج المعاصر الفني ، وما استحدثه هذا الإنتاج من أساليب هي جزء من حضارة حديثة نعيش فيها الآن ، وتمثل جزءاً من شخصيتنا أيضاً .

ونحن لن ندخل هنا في الجدل العقيم حول (التراث والمعاصرة) ، ولن نخوض في حوار بيزنطي حول الخيار بينهما ، لكننا سوف نعود إلى الإنتاج الفني التشكيلي ، ونحاول أن ندرس علمياً كيف تأثر فنانونا بتراثنا العربي ، وكيف انعكس هذا التراث في الإنتاج الفني ، وإلى أي حد أخذ الفنان التراث العربي ، واستخدمه وماهي العناصر المأخوذة ، وكيف عالجهما الفنان في لوحته عبر مختلف المراحل التي مرت خلال المرحلة الماضية ؟

ومن الواضح أن التراث يمثل بالنسبة للفنان التشكيلي أحد أهم العناصر التي تجعل للفن التشكيلي العربي ، وجوده المستقل عن الفن الاوربي ، فهو يعطي للفن هوية مستقلة ، ولهذا يلجأ الفنان إليه ليؤكد على

تفرده ، وعلى أصالته ، وعلى كيان خاص يقف بوجه عملية طمس المميزات الثقافية للحضارات المختلفة ، التي مارسها المستعمر عبر الظروف المختلفة ، ليمسح الشخصية للبلد المستعمر ، وهكذا يصبح التراث سلاحا هاما من أسلحة تأكيد الوجود ، يلجأ اليه الفنانون ، والمثقفون عموما ، في محاولة لربط الوجود القومي برباط محكم في وجه الغزو الامبريالي ، وهذا مانراه بوضوح تام في كل معارك اثبات الوجود التي مارستها الشعوب المضطهدة في معركتها مع البلدان المستعمرة ، انها رجعت لتراثها تحييه ، وتضعه في مواجهة الفكر الدخيل ، ويدخل التراث في معركة ثقافية ضد الغزو ، ويسهم في معركة الكفاح المسلح ، ويصبح سلاحا من أسلحة الثورة .

والتراث العربي الفني لعب هذا الدور بوضوح تام ، في مراحل تصاعد الهجمة الامبريالية والصهيونية ، ولعب دورا اهم في مرحلة تأكيد الوجود القومي العربي ، حين وجد الفنان العربي أن عليه أن يعود الى تراثه العربي الفني ، ليؤكد على وحدة الشعب العربي ، وعلى التراث المشترك لهذا الشعب ، وهكذا أصبح التراث للعربي أحد عوامل التقارب والوحدة الثقافية العربية ، اذ التقى الفنانون العرب ، حين عادوا لتراثهم الفني ، وتقاربت بحوثهم الفنية ، وأسهم ذلك في شعورهم بوحدة الماضي ، والمواجهة الحالية ، وبالبحث المشترك عن فن معاصر له جذوره وأصالته .

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا كيف كانت نظرة فناني هذا التراث ، وما أخذه منه ، وكيف



منظر - ١٩٦١ - نعيم اسماعيل

عالجه ، والتراث العربي ، تراث ضخم غني بالعناصر الفنية التشكيلية ، والتجريدية ، وبالابداع الفني ، الذي مثل لفة تعبير تتلاءم مع ظروف المجتمع العربي في مراحل معينة تاريخية ، نحن نجده في العمارة والكتاب المخطوط ، وعلى الحاجات اليومية ، ونحسه في كثير من المعالجات الفنية الزخرفية والتعبيرية ، ولهذا فالتراث العربي شامل لكل النتاج الفني ، والحضاري اليومي ، وقد شمل مناطق شاسعة من الوطن العربي وتجاوزها الى شعوب عديدة تأثرت بالحضارة العربية ، وامتد عبر الزمن ما يقارب اربعة عشر قرنا هجرياً ، وله امتداداته السابقة وتأثيراته بفنون أخرى ، لكن له شخصيته المتميزة الحضارية ومفاهيمه الفنية المحددة ، التي نحس بها بوجودها بوضوح تام حين نقف أمام عمارة أو بيت ، أو ثوب قروية ، أو إناء زجاجي أو زخرفة ، أو أمام مخطوط لكتاب من الكتب .

وأن الشيء الواضح هو أن الفنان التشكيلي العربي قد تأثر بهذا التراث في مراحل مختلفة ، واختلفت هذه التأثيرات حسب الظروف المتباينة ، لكنه في كل الاحوال اختار من هذا التراث ، وطور ما أخذه ، وأعاد تشكيله ، وأضاف اليه أشياء مختلفة ، فهو تمثل عناصر من التراث في كثير من الاحيان ، واعتبرها منطلقاً جديداً للبحث عن شخصية فنية خاصة ، وهكذا فإن تأثيرات التراث في فننا التشكيلي ، وإعادة خلق التراث التي مارسها الفنان عندنا قد خضعت الى جملة عوامل جددت التراث وجعلته معاصراً مقروءاً من أجيالنا ، ولقد أسهم في عملية التجديد هذه والبحث عن حلول للفن معاصر له جذوره ، ما قدمه بعض الفنانين الاوربيين من حلول فنية ، فهم قد اهتموا بتراثنا الفني ووجدوا فيه مصادر هامة استفادوا منها ، وهكذا وجد الفنان العربي في هذه التجارب ما يساعده على البحث ، ووجد في بعض الطول ما لا يتلاءم معه ، وهكذا فإن الفن الاوربي المستشرق قد أسهم في تنبيه فنانينا الى أهمية ما في تراثنا من عناصر ، ولفت النظر الى هذه العناصر ، ولهذا أهميته الكبيرة على كثير من التجارب الفنية العربية .

ونظراً لاننا سوف نركز بحثنا على ما أبدعه فنانونا التشكيليون في القطر العربي السوري ، من انتاج على صلة بتراثنا العربي ، فنحن سوف نتحدث عن ثلاثة مراحل رئيسية مر بها الفن التشكيلي المعاصر في قطرنا ، الذي أخذ من التراث وتأثر به .

في المرحلة الاولى ، التي تتفق مع مرحلة البداية ،



أدهم اسماعيل - زهرة



عبدالمقادر أريناؤوط - تكوين

اي جيل الرواد، نحن نجد أن هذه المرحلة التي تتصف بأنها مرحلة تسجيلية ، لم تملك تأثراً بالتراث العربي، بقدر ما تملك من تأثر بالفن الاوربي ، ولكننا نلاحظ ان فترات تصاعد المواجهة مع (الانتداب الفرنسي) قد دفعت الفنانين الى تقديم موضوعات على صلة بالتاريخ العربي ، وهكذا نجد في لوحات الفنانين ما يعود بنا الى هذا التاريخ .

ان الزخارف التي رسمها (توفيق طارق) في خلفية لوحته عن (مجلس الخليفة المأمون) تعكس ذلك بوضوح وكذلك حال لوحته عن (ابي عبيد الله الصغير) آخر ملوك الطوائف في الاندلس ، ان اختيار الموضوع قد دفع الفنان الى البحث عن زخارف، وعن عناصر مختلفة سجلها بدقة وساهمت في ايجاد الاطار الذي يحتوي الحدث الذي صورته ، ولم يتجاوز الفنان في هذه المرحلة تلك التجارب التسجيلية .

وكذلك هي حال الفنانين الآخرين الذين سجلوا المعارك التاريخية العربية الكبيرة ، التي كانت تمثل شكلاً من إحياء البطولات العربية ، لاستنهاض الهمم وتأكيد الوجود المستقل ، وهكذا نرى في لوحات (سعيد تحسين) بعض عناصر من التراث العربي الفني، في لوحته عن (صلاح الدين الايوبي)، ولوحاته الاخرى عن (معركة اليرموك) و (فتح الاندلس) و (ذات الصواري) و (القادسية) .. وينطبق ذلك على اعمال (عبد الوهاب ابو السعود) الذي رسم لوحته (طارق ابن زياد) في تلك المرحلة ، وأسهم في تقديم مواضيع فنية لها جذورها التاريخية واطارها الفني العربي .

ونرى في تجارب فنية أخرى بعض الرسوم التي سجلت الحياة اليومية ، من مناظر ومن أزياء ومن أحياء قديمة ، وكلها خضعت في طابعها الفني الى عملية احياء التراث العربي ، وهنا تبرز أسماء عدة فنانين ، لكن أكثرهم اهتماماً بهذا التراث كان الفنان (خالد معاذ) الذي لعب دوراً هاماً في عملية توثيق الفن العربي ، ودراسته وتسجيله .

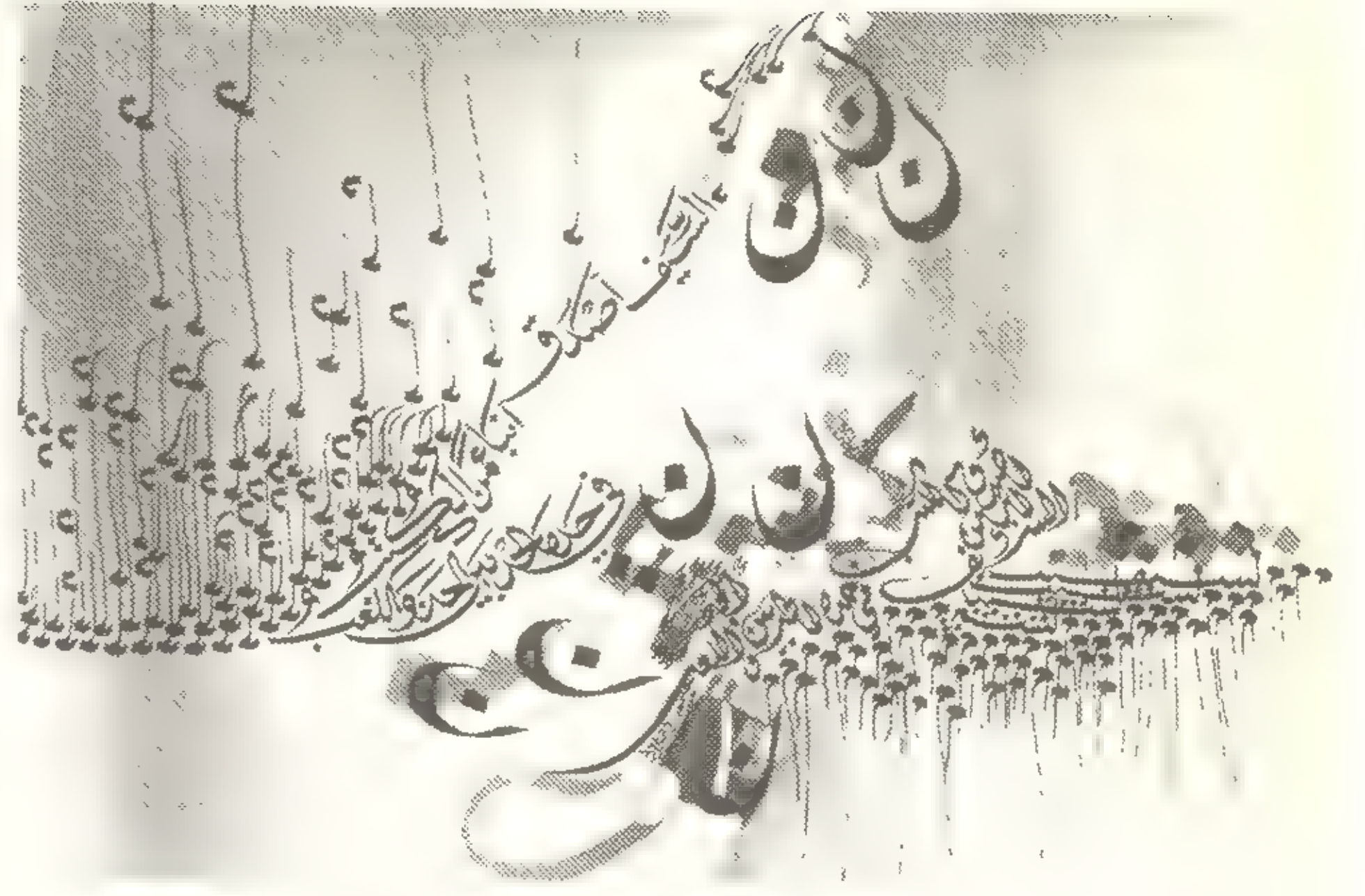
وفي المرحلة الثانية ، انتقل التأثر بالتراث العربي من مرحلته التسجيلية الى مرحلة جديدة ، اذ بدأ الفنان يستخدم عناصر من التراث العربي في أسلوبه الفني ، ويطورها ويقدمها في قالب جديد ، وهكذا اكتشف الفنان التشكيلي أن في الفن التشكيلي العربي التقليدي عناصر فنية يمكن إعادة احياء عناصرها ، واستخدامها ضمن اللوحة الحديثة ، وقد بدأ التجربة الفنان الراحل (أدهم اسماعيل) ، حين أخذ الخط اللامتناهي، وتحدث عن فن عربي بصياغته وموضوعاته،

وارتباطه بالواقع ، وتم ذلك في بداية الخمسينات ، وتوطدت في هذه المرحلة تجربة (أدهم) على أنها محاولة لتقديم فن عربي معاصر بالصياغة والاسلوب ، وهذا يتفق مع المرحلة التي مرت على القطر العربي السوري والتي تميزت بهجمة امبريالية شرسة على الوطن العربي ومد تحرري عربي تقدمي ، وتجلّى ذلك بوضوح عام (١٩٥٦) حين وقع العدوان الثلاثي على مصر وما ولده هذا العدوان من ردود فعل عربية جماهيرية، انعكست على الفن وعلى مختلف أشكال التعبير ، وبدأ واضحا أن الفن التشكيلي المعاصر لا يمكن أن يكون عربيا مالم يلجأ الى عناصر تشكيلية عربية يستخدمها في لوحته، ويطور التراث ويجعله معاصرا متميزا ، وهكذا اكتشف (أدهم) الخط اللامتناهي ، هذا الخط الذي يتحرك بلا نهائية في الزخارف ، ويمكنه أن يعبر عن كل ما يريد الفنان اذا احسن استخدامه ، وان لوحة (القتال) التي رسمها ادهم اسماعيل عام (١٩٥١) تعتبر نموذجا لاول تجربة لمعالجة موضوع انساني بعناصر تصويرية عربية ، وهكذا اثبت (أدهم) أن التراث العربي يمكن أن يطور ليقدّم مضامين اجتماعية وسياسية وأن ترائنا ليس مجرد زخارف جمالية محضة ، وتأليفات تجريدية لها أبعادها الموسيقية والهندسية، بل يمكن أن تعالج بأسلوب عربي كافة الموضوعات المطروحة، وعن طريق تطوير لمفهوم التراث وربطه بالعصر الراهن ، وقد دلل على أهمية ذلك عن طريق اكتشاف أساسي ، وهو أن بعض الفنانين الاوربيين قد استفادوا من الارابيسك لتقديم فن حديث مثل (بول كلي) و (ماتيس) ، وهكذا استقرت تجربته وأخذت أبعادها وشخصيتها الفنية المتميزة .

ويمكن أن نذكر هنا ماكتبه الفنان (نعيم اسماعيل) في كتابه عن شقيقه (أدهم) محلا مفهوم الارابيسك، وشارحا وجهة نظره في هذه الكلمة :

« الارابيسك ... كلمة اوروبية جاءت منسوبة الى العرب كما هو واضح .. ولنقل عنها مثلا : الميزة الخاصة بالعرب ... وانها في الحقيقة فكرة جديدة انفرد اجدادنا باكتشافها ، وازدادت الى عالم الفن ، فكانت احدى الركائز الفنية الاساسية ، واذا عدنا هذه الركائز ، وقلنا هي : اللون ، التناسق ، الشكل والضوء مثلا .. فعلىنا أن نذكر الارابيسك كأحد هذه العناصر .

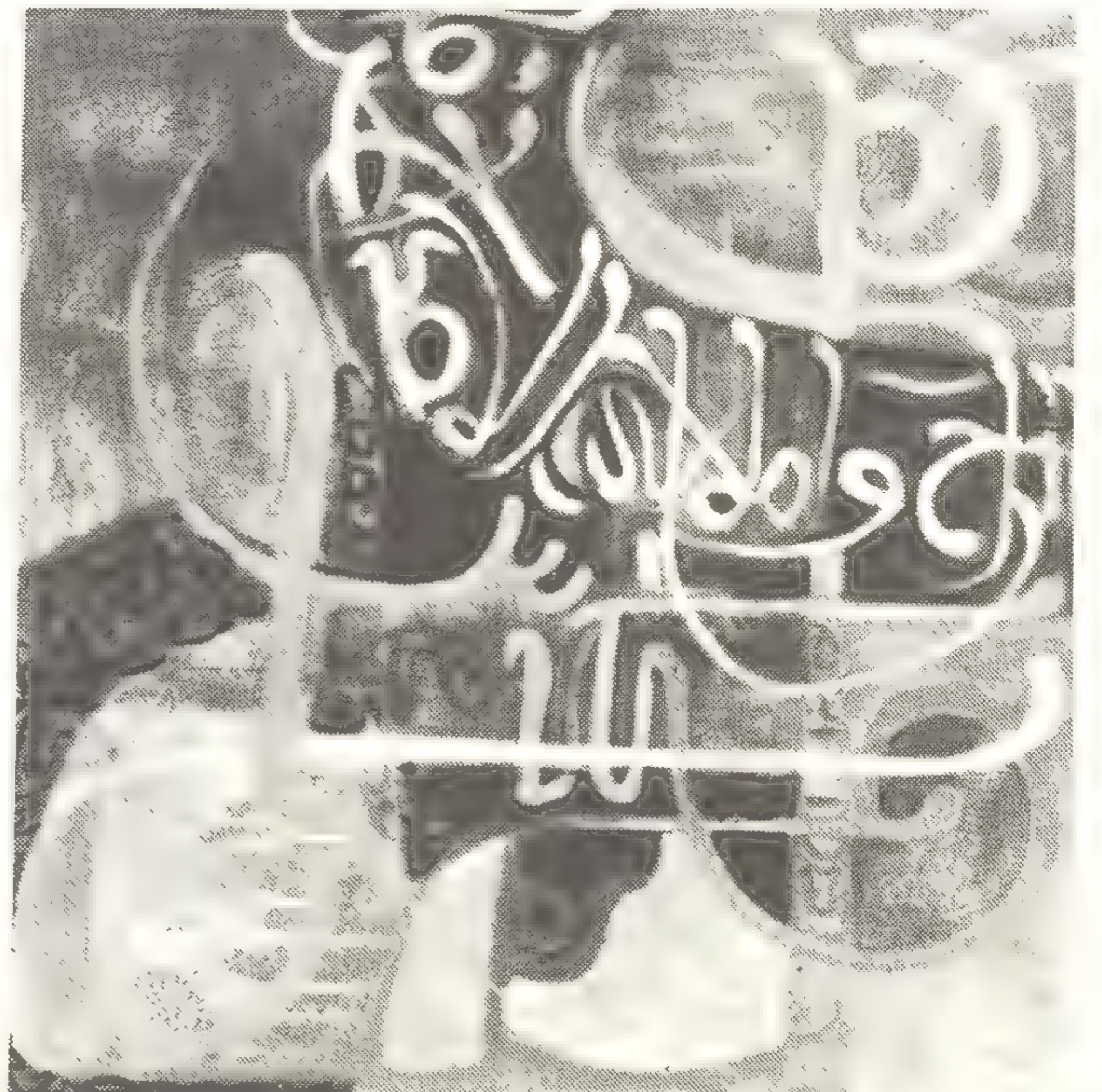
غالبا ما يذكر الارابيسك في مجال الحديث عن الزخرفة أو انه يذكر كمرادف لها أو أحد أنواعها يذكر مع الزخرفة لان العرب اكتشفوه ، وطبقوه لاول مرة في تراكيبهم الزخرفية ، وكان أحد أهم عناصرها ، بل العنصر المميز لها ... ولكنه في الواقع ليس بزخرفة



محمد عنوم - تكوين - كتابة عربية



حسان أبو عياش - (تكوين)



عيد يعقوبي (تكوين)



محمود حماد (تكوين)



ناجي عبيد

الحياة .

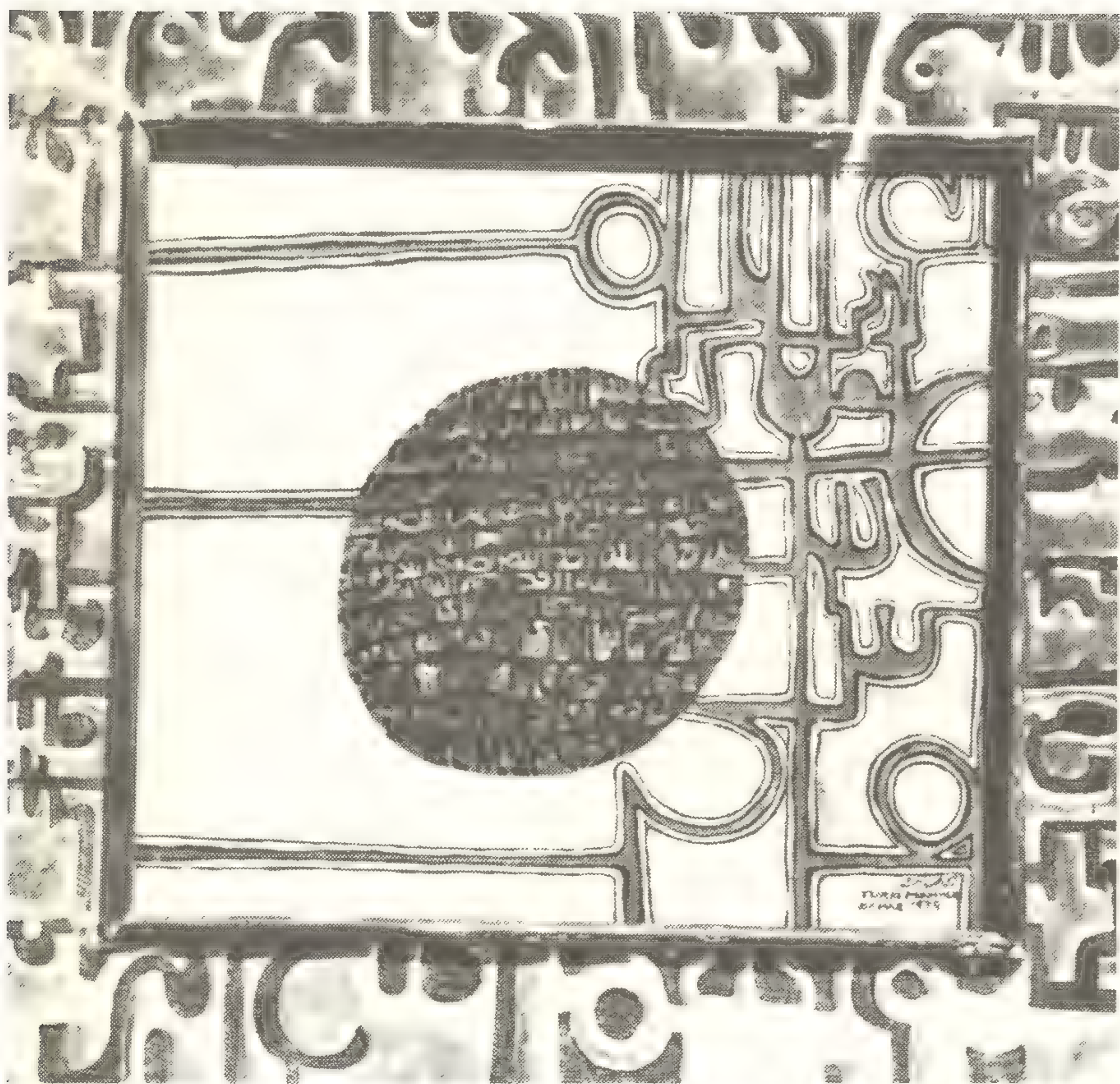
وقد يكون الأرابيسك خطأ أو لونا .. وقد يكون بقعة أو ظلا يختفي مجموعة من الحجوم أو من الأشكال المتتابعة ، وقد يكون في الوقت نفسه جميع هذه الأشياء معا .. فتبدأ الحركة - مثلا - بلون ما ... وقد تستمر بخط ، ثم تتحول إلى بقعة أو شكل ... وقد تربط حركة ما جميع الأشياء بعضها ببعض متنقلة من عنصر لآخر ، غير أن المهم هنا أن يشعر الإنسان في أرضية اللوحة وفي أعماقها ، حركة حية لاتعرف لها نهاية .

ولا يعني الزخرفة ... كما أنه ليس أحد أنواعها .

ان الأرابيسك هو الحركة الدائمة في العمل الفني، هو الديمومة ..

يبدأ عنصر من العناصر الفنية فيدخل اللوحة ، ويتحرك ضمن نطاق اللوحة ويتجول في أرجاء سطحها ، رابطا الأجزاء بعضها ببعض دون انقطاع .. وبهذا تشمل اللوحة حركة وحياة نشعر ازاءهما بالاستمرار والديمومة ، ولنقل بكل بساطة :

- « ان الأرابيسك هو الرابط الذي يربط أجزاء اللوحة بعضها ببعض ... ضمن حركة مستمرة دائمة



ترکي محمود بک



محبیب داوود

وقدم (نعيم اسماعيل) في نفس المرحلة عدة تجارب فنية انطلقت من التراث العربي ، لكن (نعيم) اخذ الزخرفة ، طورها واعطاها ابعادا جديدة ، حذف التكرار السقيم والتتابع الموسيقي الرتيب ، واعطى غنى للحركة عن طريق تجديد الزخارف ، وادخل على حركة الخط اللامتناهي التي قدمها لنا ادهم تطورا ينطلق من تعميق مفهوم الارابيسك ، وربطه بحركة اللون والبقعة والشكل وابتكر الشكل الزخرفي الحديث الذي اصبح له طابعه الخاص الذي يرتبط بتجربة (نعيم) الفنية .

وتمكن الفنان (نعيم اسماعيل) من طرح شتى الموضوعات الاجتماعية والسياسية وتقديمها عن طريق عناصر مستمدة من التراث ، واثبتت امكانية هذه اللغة المبتكرة للتعبير عن كل الموضوعات ، وبالتالي يمكن ايجاد مرتكزات في تراثنا العربي ، لتقديم فن حديث ومعالجة كل الموضوعات ، وعكس كافة المضامين ، مع المحافظة على مفاهيم التعبير الحديثة ، وتقديم فن معاصر بروح عربية .

وفي المرحلة الثالثة ، من تجربة البحث عن الجذور ، وتأصيل الفن التشكيلي ، وربطه بالواقع بمعناه العميق ، وتعريبه شكلا ومضمونا ، تنوعت التجارب وتعددت النماذج ، واخذت هذه المحاولات عدة آفاق منها ما ارتبط بالكتابة العربية ومنها ما اعتمد على الزخارف ، وعلى بعض الرسوم الشعبية ، وأشكال الفن التعبيرية .. والتجريدية .

وفي هذا المجال قدم (محمود حماد) تجربة اعتمدت على الكتابة ، وذلك حين اكتشف أن في الحرف العربي وحركته ، وتعبيره ما يساعده على الوصول الى لغة تجريدية لها قدراتها المتميزة ويمكن ان تنظم المساحة ، وعلاقة الخط بالخلفية ، وحركته ضمن الفراغ ليعطي توازنا بين الحركة والسكون ، بين التعبير المباشر الانفعالي واللغة العقلية ، وخاض تجارب كثيرة من هذا المنطلق .

واعطى (عبد القادر ارناؤوط) عدة تجارب متنوعة في منطلقاتها ، لكن رغبة (عبد القادر) ربطت بين نزع المعنى عن الحرف العربي ، واخذ جانبه الجمالي والتجريدي ، وازاد اللون ، وتنظيم الزخارف وفق مفاهيم شاعرية خاصة .

ودخلت عدة رسوم وعناصر تشكيلية وتجريدية في أعمال كثيرين من الفنانين في هذه المرحلة ، واعتمدت هذه التجارب على عملية دمج وتطوير للغة الفنية ورفدها بالكتابات والزخارف ، وحملت بعض هذه الزخارف والكتابات والعناصر التراثية مضامين عديدة

وبدأت تحس بأن كل فنان يبني لوحته من عملية تركيب واسعة لعناصر مختلفة من التراث والواقع ، من الاسطورة والاقصوة ومن الرمز ومن دمج بين المضمون الجديد المعطى للعناصر ، ومن التعبير الفني المعاصر .

وفي هذا المجال يمكن أن نذكر بعض زخارف في لوحات (نذير نبعه) حيث ارتبطت بلغته الفنية في تجمع الدقة والعمق ، واخذت هذه الزخارف تدل على معاني يريدونها ، وليست مجرد اطار زخرفي أو تجميلي ، وهكذا وظفت العناصر التراثية لتخدم الجانب التعبيري على اختلاف أشكاله .

وهذا ما فعله (الياس زيات) حين رسم عدة لوحات بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، منها الجرح ومنها المدينة المصلوبة ، وكلها ربطت بين عناصر تشكيلية وتجريدية وكتابات وخلقت عالما خاصا له عدة جوانب وعدة آفاق .

وهكذا بدأنا نكتشف ان الفنان التشكيلي عندنا بدأ يخلق ما هو أكثر عمقا من التعبير البسيط ، لانه بدأ يبحث وينقب ويجد ما يساعده على توسيع آفاق التعبير وربطها بمختلف العناصر الفنية والانسانية والاجتماعية .

وهذا ما فعله (غياث اخرس) و (برهان كركوتلي) و (فاتح المدرس) و (سامي برهان) و (خزيمة علواني) ، بعضهم ألح على الرسوم الشعبية على المحفورات الشعبية ، وبعضهم على الرسوم الشعبية الساذجة وبعضهم اخذ الجانب الملون الشعري ، ودمج بعضهم تجارب تأثرت بالخط ورسوم المنمنمات ، وغيرها من الاعمال ، بحيث نستطيع القول بأن الوصول الى الاصاله عبر عناصر التراث المحلية وتركيب التعبير هو الشيء الذي يميز حركة الفن المعاصر في قطرنا ، وهذا ما نراه بوضوح في كل تجارب الفنانين الآخرين على اختلاف اساليبهم ، واختلاف تجاربهم ممن يحاولون الوصول الى لغة خاصة لها أكثر من جانب وتحتوي على أكثر من صيغة متداخلة ، وتريد تجاوز احادية التعبير ، وهذا هو الميزة الرئيسية لكثيرين من امثال : (صخر فرزات) و (عيد يعقوبي) و (تركي محمودبك) و (ناجي عبيد) و (محمد غنوم) و (حسان أبو عياش) لهذا يحفل فننا التشكيلي المعاصر بتجارب لامحدودة اخذت من تراثنا العربي ، ووطورت تعبيرها على اساس ما اخذته ، واحيت هذه التجارب تراثا فنيا أصبح خالدا لما يملكه من مقومات قادرة على افادة كل من يبحث ، لانه يجد فيه كل الامكانيات الفنية التي يريدونها ، والتي تساعده على عكس الواقع وكشف ما فيه ، واعطاء جوانب منه للمستقبل .

الفن الفلسطيني ما هو هذا الفن وكيف تطوّر من النكبة حتّى اليوم

في بداية هذا الملف عن الفن الفلسطيني يمكننا ان نطرح تساؤلا لا بد منه في مثل هذه الدراسة عن هذا الفن ، ولأمناس من طرحه :

— ماذا نعني حين نتحدث عن « فن فلسطيني »؟ هل نعني بهذا الفن ، ذلك الانتاج الفني الذي قدمه الفنانون ينتمون الى شعب فلسطين ، ويحملون الهوية الفلسطينية ، أي كل ما انتجه الفلسطينيون من فن ، مهما اختلفت الموضوعات المعالجة ، سواء كانت على صلة بالقضية الفلسطينية ام لم تكن ، معبرة عن القضية الفلسطينية ام لم تكن

ام اننا نعني بالفن الفلسطيني اسلوبا معيناً موحداً، لجأ اليه الفنانون الفلسطينيون ، موضوع هذا الملف ، فهو صيغة فنية تستقي جذورها من تراث معين شعبي او فلسطيني قديم ، او معاصر ، يربط بين الفنانين في وحدة تجعلهم فلسطينيين ، ينتمون الى هذا الشعب بماضيه العريق وحاضره الممزق ، واماله في وجود متماسك له جذوره التاريخية والنضالية ، التي تتأكد عبر هوية واضحة .

ام نعني بالفن الفلسطيني ، الارتباط بالقضية الفلسطينية مهما اختلفت اشكاله فهو الفن الذي حدد موضوعاً له هو القضية الفلسطينية وحصر انتاجه بهذه القضية ، وعندها نستبعد كل انتاج لا يمت بالقضية الفلسطينية ولا يعالجها ، وكل صيغة شكلية من التعبير حتى ولو كانت زخرفة فلسطينية ، الا اذا كانت تلك الزخرفة تأكيداً للهوية بحثاً عن القضية .

وهنا تتأكد حقيقة هامة ، وهي ان الكتاب والنقاد قد اختلفوا حول تعريف (الفن الفلسطيني) ، ولهذا نرى بعضهم يؤكد ان الفنان الفلسطيني هو من ولد في فلسطين ، ولهذا يستبعد من دائرة بحثه ، من عالج هذه القضية ، ولم يكن فلسطينياً بالهوية . . . ولكن بعض المعارض الفلسطينية ، وبعض الدراسات عن الفن الفلسطيني ، قد تجاوزت هذا الانتماء الذي يرتبط بالهوية ، ذلك لان الانتماء للقضية الفلسطينية لا يرتبط بهوية يحملها الفنان ، ولهذا نقول بأن هؤلاء النقاد ، والمشرفين على المعارض ، يرون ان كل من رسم عن القضية الفلسطينية ، وانتمى اليها بفنه وريشته هو فلسطيني فعلاً ، ولهذا شارك عدد من الفنانين العرب في كثير من المعارض الفلسطينية ، من امثال (نذير نبعة) و (حلمي التوني) و (برهان كركوتلي) ، واثبت عدد من الفنانين العرب ، بأنهم ينتمون الى فلسطين ، ويرتبطون بهذه القضية على شكل متميز واصيل .

وهذا الانتماء يماثل ما فعله كثيرون من العرب الذين قاتلوا في صفوف الثورة الفلسطينية ، واستشهد كثير منهم على قدم المساواة مع غيرهم ممن يحملون الهوية الفلسطينية .

ولهذا يرى كثيرون . . . بأن الفلسطيني ، ليس من حمل الهوية الفلسطينية ، بل من انتمى الى هذه القضية ، واعتبرها قضيته الاولى ، مهما كانت هويته القطرية ، ومهما كان مسقط رأسه .

ومن الواضح ان (القضية الفلسطينية) قد استقطبت في السنوات الاخيرة ، عددا كبيرا من الفنانين العرب ، واصبحت شغلهم الشاغل ، وتجاوز بعضهم في تعبيرهم عنها ، الانتماء الفلسطيني ، اذ يمكن ان نجد فنانا يحمل الهوية الفلسطينية ، ولا يرتبط بهذه القضية مثلما ينتمي فنان اخر اصبحت قضيته هي قضية فلسطين . وقد اسهمت هذه اللوحات في تأكيد عدة حقائق هامة ، لعل ابرزها هو تأكيد وجود لشعب فلسطيني يدافع عن حقه في الوجود ، ويبحث عن هويته ، وعن كيانه ، وعكس الفن ذلك بوضوح تام ، ذلك لان الفن العربي قد ارتبط بعمق في القضية الفلسطينية وقدم مئات اللوحات ، في نفس المرحلة التي تصاعد الكفاح المسلح الفلسطيني ، وبالتالي اسهمت اللوحات في ترسيخ وجود فلسطيني له جذوره الحضارية لنصل عبر ذلك كله الى وجود متميز لهوية ثورية لهذا الشعب ، تعتبر طليعة نضالية ، تبرز وجودها عبر الكفاح ، وعن طريق الفن والادب حتى تاكدت هذه الهوية وتوضحت معالمها .

وقد تجاوزت القضية الفلسطينية اليوم الاطر القطرية والقومية ، لتصبح قضية انسانية ، وهكذا راينا عددا من الفنانين من مختلف انحاء العالم يرسمون عن هذه القضية ، ويعتبرونها قضيتهم ، لانهم وجدوا فيها انسانية تمس كل شعوب الانسانية ، فهي قضية شعب وقضية امة ، وهي قضية انسان يعاني ويبحث عن وجوده الذي تاكد عبر كل الاسلحة الممكنة ، والفن سلاح فعال من هذه الاسلحة ، له دوره العالمي في الدفاع عن القضايا الانسانية ، ولهذا راينا في معرض « من اجل فلسطين » الذي نظم عام (١٩٧٨) في بيروت ، تجارب فنية عديدة تؤكد مدى ما كسبته القضية عبر السنوات الماضية من مؤيدين ، ومدى ما حققه شعب فلسطين من سمعة جعلته يجد في كل اصقاع الارض من يقدم له العون ويتضامن مع نضاله .

الفن الفلسطيني . . . كل ما عبر عن فلسطين

وهذا يعني ان الفن الفلسطيني هو كل فن رسخ ارتباطه بالقضية الفلسطينية ، وعبر عنها ، سواء كان



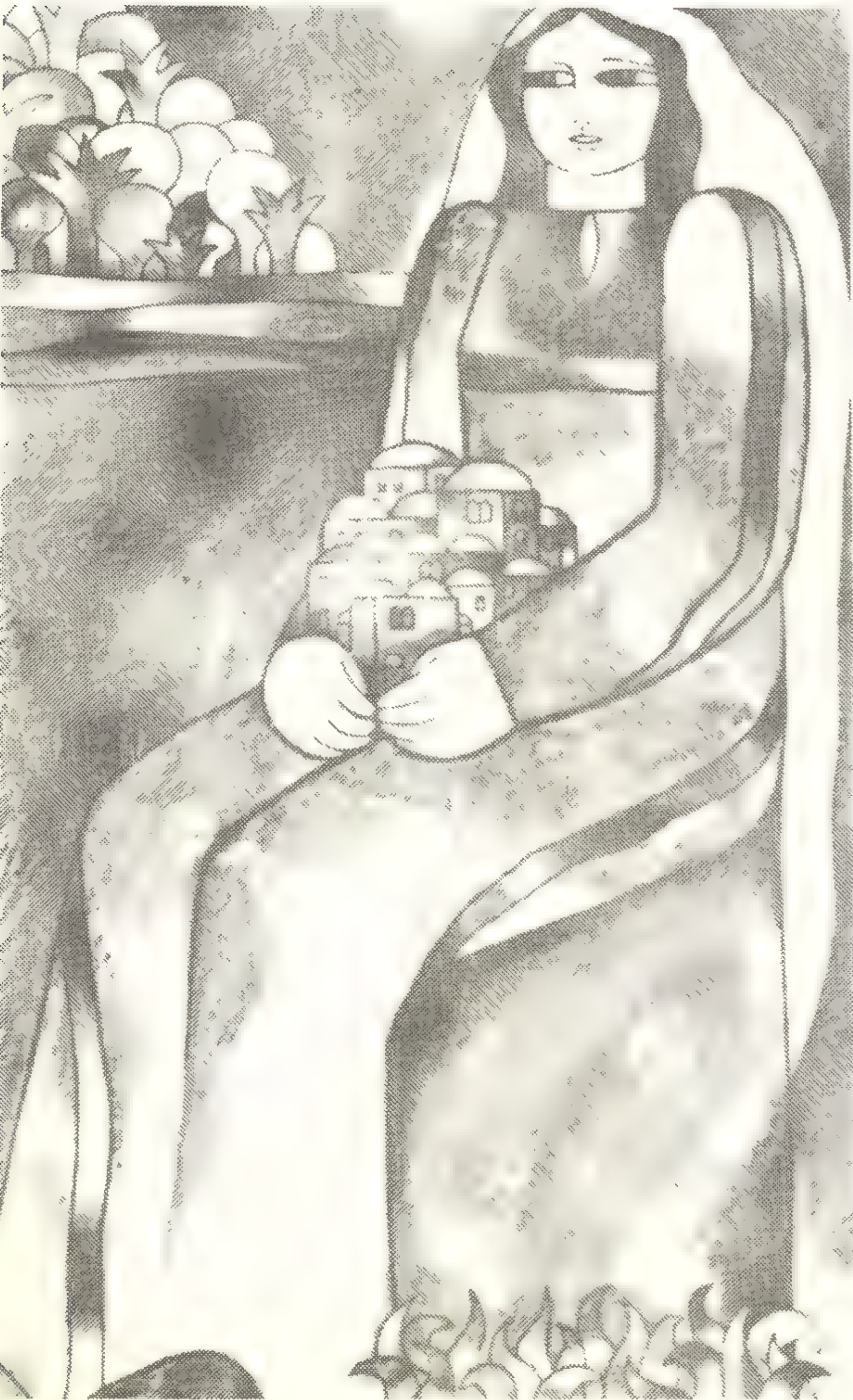
نسيم اسماعيل - غربان في المسجد



جورج بهصوري - نساء



حلمي التوني



فلسطين - حلمي التوني

شاهدا عليها يعكس واقعها او كان محرضا للتضامن معها او كان داعية لها لتحقيق انتصارها ، او حتى من ساعد على تأكيد وجود فلسطيني عبر اللوحة والملصق السياسي ، وكل اساليب التعبير الفنية ، التي التزمت بهذه القضية ، حتى لو لجأت للمباشرة او استخدمت الرموز ، او حتى التجارب الفنية التي سعت لتسجيل التراث الفلسطيني ، وتأكيد ارتباط الشعب بأرضه ، وبأصالته القديمة الممتدة عبر القرون ، والتي قدازادات اهمية مع الزمن وفي اللحظات التي اصبح التهديد للوجود واضحا ، وتغيير معالم الارض ، وسرقة التراث وادعائه .

وهذا يعني ان دراسة (الفن الفلسطيني) تعني التعرض لكل هذه الجوانب ، وتحليل اهميتها ودورها ، ولهذا يبدو ان من الصعوبة بمكان ان نحيط بكل مارسم حول هذه القضية ، وماعبر عنه الفنانون الذي شغلتهم هذه القضية ، ولكننا سوف نتوقف هنا عند عدة مراحل مر بها الفن الفلسطيني تساعدنا على توضيح تطور عبر عن القضية الفلسطينية ، من خلال الاعمال الفنية المختلفة منذ النكبة والى النكسة وحتى اليوم وتعطينا فكرة شمولية عن واقع الفن الفلسطيني اليوم .

حين كان الفن ... شاهدا

في البداية كان الفن الفلسطيني شاهدا على هذه القضية ، عبر بلوحته عنها ، وسجل عبر تجارب عديدة المراحل المختلفة التي مرت بها ، ولهذا فاللوحات الاولى التي رسمت عن (فلسطين) بعد النكبة ، تصور لنا واقع الشعب الفلسطيني كشعب مشرد في خيام بعد النكبة ، وعكس الفنان هذا الواقع بوضوح تام ، قدم لنا شهادة على حقيقة حياة ، بشر لاهول ولا قوة لهم ، يستبدون العطف من خلال الوجوه الحزينة المتعبة ، وهكذا نحس بأنها مرحلة البداية ، التي كانت تعكس ظروف الحياة الفلسطينية .

ولو حاولنا تقصي التجارب الهامة التي رسمت واقع الشعب الفلسطيني نجد في مقدمة الاعمال التي تقدم لنا هذا الواقع ، اعمال الفنان (اسماعيل شموط) (١) ، وخصوصا تجاربه الاولى مثل (اللاجئة الصغيرة) التي رسمها عام (١٩٥١) و (١٩٥٢) ولوحته (الى اين) ؟! و (اين ابي) . وتمثل اللوحة الاولى بكل صراحة ووضوح تام صيغة استدرار العطف ، وبصياغة مبالغ فيها ، وهي تقدم لنا شيئا من الامل في لوحته الاخيرتين ، لكن اهم ماتقدمه لنا هو صيغة الشهادة على المرحلة .

ولسنا هنا في معرض تعداد مارسم عن القضية الفلسطينية في مختلف ارجاء الوطن العربي خلال تلك

وتبدلت صورة الفلسطيني من لاجيء لا حول ولا قوة أمام الغزو والتشرد ، وسلب الارض ، الى صورة المقاتل الذي بدأ يعد نفسه للعودة والتحرير ، بالاعتماد على قوته الذاتية اولا ، وعلى العون العربي والعالمي ثانيا ، وهكذا تبدل الانسان الفلسطيني في اللوحة ليصبح رمزا للكفاح ، وطليلة نضالية وهكذا برزت صيغة جديدة للنضال ارتبطت بالمرحلة الثانية ، التي قدمت لنا تعبيرا مباشرا مبالغا فيه احيانا ، و (لفة) تعكس واقعا آخر ، أصبحت اللفة الانفعالية ، المحرض الاساسي التي تلعب الدور الاول ، وانتقل الفن الفلسطيني من مرحلة الشهادة الى مرحلة التحريض المباشر ، من مرحلة الهزيمة اليائسة ، والميلودرامية المكبوتة الى مرحلة العاطفة الجامحة التي تقدم لنا وجها آخر للفلسطيني ، أصبح الفلسطيني يمجّد المقاتل ، ويرى فيه خلاصا كل الخلاص .

كل اللوحات التي قدمت في مرحلة الثانية التي تتجاوز الصيغة الاولى التسجيلية ، تقدم لنا الانسان المقاتل بشكل رئيسي ، وبأسلوب يعطيه القوة والمتانة ، يحمل بندقية وهو يحرض المشاهد التي تجعل من المقاتل مثلا أعلى ، وهنا نلمح تأثيرا بالاعلان المباشر ، وهي تحمل لنا فكرة عن دور هذا المقاتل وتزرع فينا اهميته .

ونحس هنا بالصيغة المتحركة ، المحرّضة ، والمقاتلة ، ولانريد الوقوف عندها طويلا ، لانها كثيرة ،

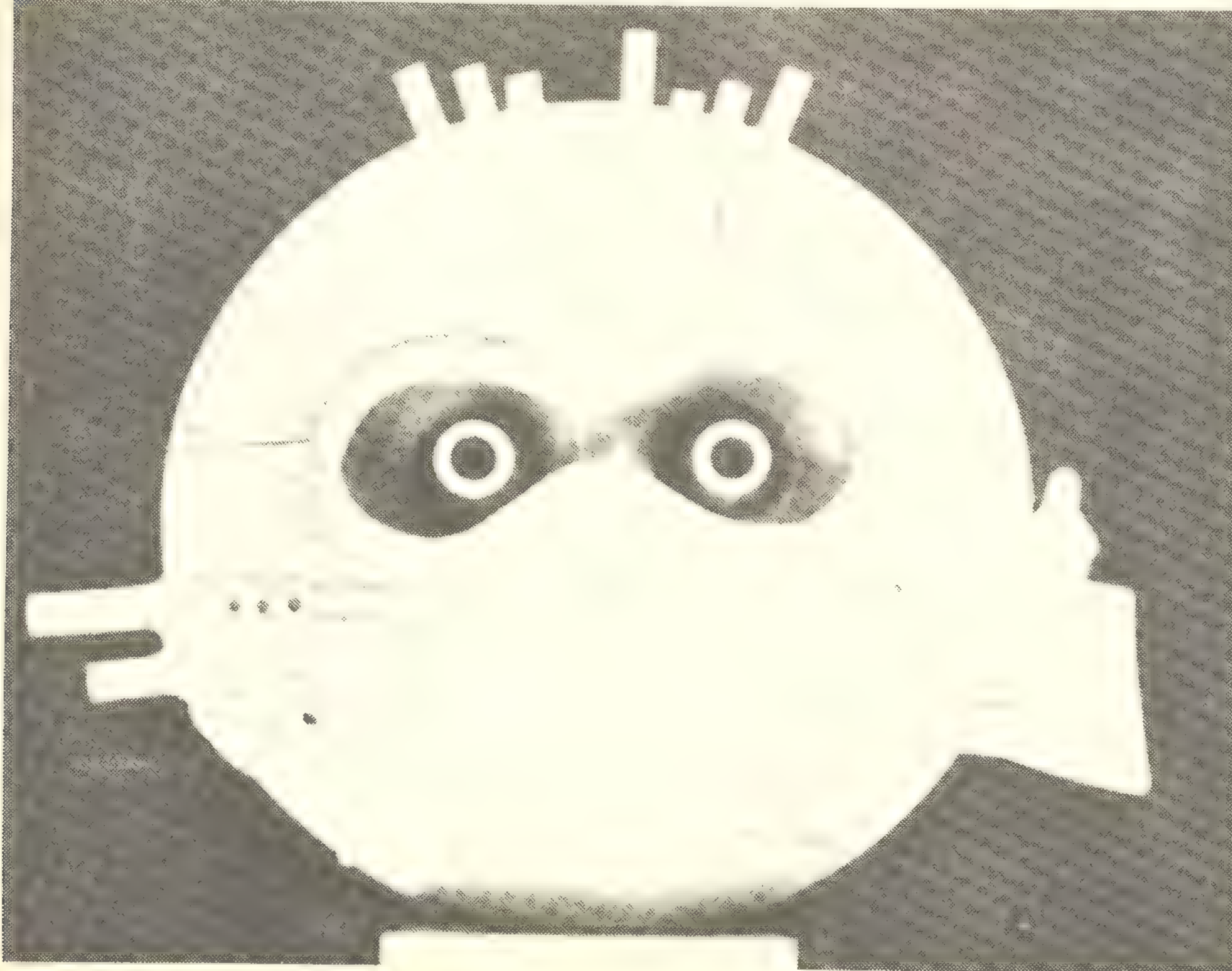


محمد غني - فدائي

المرحلة ، ولكننا نقول بأن أكثر ما رسم لا يخرج عن هذا الإطار ، الذي يعكس مرحلة الشهادة ، ويقدم صيغة تسجيلية للواقع .

المباشرة ... في المرحلة الثانية

ولم تتبدل هذه الصورة - الا تبدلات جزئية - ، حتى تبدل واقع الشعب الفلسطيني ، وتبدلت شروط حياته ، وبحته عن استقلاله ، وعن هويته ، وحين تأسست المنظمات الفلسطينية، وتساعد العمل الفدائي،



سعد شاكر
محارب فلسطيني

ولأنها ترددت في كثير من اللوحات العربية التي رسمت في الستينات من هذا القرن .

البحث عن الجذور ... والاصالة وماذا حدث بعد ذلك ؟!

وكيف تبدلت صيغة التعبير الفني عن القضية الفلسطينية في المرحلة الثالثة الراهنة ؟!

نحن على ثقة من ان (الفن الفلسطيني) الذي بدأ شاهدا وانتقل محرضا بشكل مباشر ، قد أصبح في المرحلة الثالثة اصيلا يبحث عن جذوره ليعمق تجربة هذا الفن ، ولا يقدم لنا مرحلة التحريض المباشرة ، لهذا لابد له من ان يدخل مرحلة جديدة يعمق تجربة ، ويزيدها اصالة عبر التنقيب عما يساعده على ذلك ؟!

وقد لجأ أكثر الفنانين الى صيغ مختلفة للتعبير عن ذلك ، لكن أكثر هذه الصيغ وضوحا هي التراث العربي ، القديم منه والحديث ، الشعبي منه والتقليدي ، ليعبروا عن اصالتهم ، ربحوا هذا التراث بالرموز المختلفة الجديدة الموظفة جديدا وعكسوا من خلالها ما يريدون التعبير عنه ، ولهذا تجاوزوا المباشرة الى الصيغ الفنية ذات الجذور الحضارية ، المستمدة من عدة مصادر ، واعطى كل واحد منهم لهذه العناصر التشكيلية والتجريدية وظيفة جديدة ضمن اللوحة ، بعضهم سجل الاساطير الفلسطينية القديمة ، ولجأ آخرون الى الحكايا الشعبية والعناصر الزخرفية ، ودمج بعضهم بين القديم والحديث ، المعاصر واليومي ، اللغة التشكيلية المتطورة والمعاصرة ، مع اللغة البسيطة الشعبية ، وهكذا .

وهنا لابد لنا من التنوية بأمر يبدو هاما جدا ، وقد ساعد على الانتقال الى هذه المرحلة ، وهي شعور الفنان بأن يطور صياغته الفنية التشكيلية ، ويرفدها بعناصر جديدة ، لأنه لم يعد يرسم لوحته لتعرض محليا ، ولم يعد يتحاور مع جمهور محدود ، بل أصبح يعرض لوحته خارج الوطن العربي ، وعليه ان يجاري ما يحدث في العالم من تطورات فنية ، وان تأصيل الفن ليست مجرد رغبة لانتزاع تحريض الناس ، بل هو وسيلة لتأمين التأييد العالمي المتصاعد ، الذي يريد ان يدرك ماهو الفلسطيني ، وما هي حضارته ، وما هي جذوره ، وكيف يفكر ، والى أي جذور ينتمي ، ولهذا الجانب الاعلامي العالمي الذي برز اخيرا دورا هاما اضيف الى الادوار الاخرى التي كانت تتمثل بالرغبة

(١) ولد اسماعيل شموط في اللد عام (١٩٣٠) وامتضى مراحل طفولته في لدته حتى النكبة فانتقل الى مخيم (خان يونس) ، ودرس الفن في القاهرة (١٩٥٠ - ١٩٥٤) ، ثم درس في روما (١٩٥٤ - ١٩٥٦) وهو الآن رئيس اتحاد الفنانين الفلسطينيين .

في تأكيد الوجود ، والرغبة في تقديم هوية واضحة ، وقادرة على الوصول الى تحقيق الهدف الفني والانساني الذي يتجاوز التحريض الى الاصالة .

ولهذا لعبت عملية (البحث عن الجذور) اهمية كبيرة في الفن الفلسطيني المعاصر ، لأنها ارتبطت بحاجة اساسية هامة جدا ، تمر بها القضية الفلسطينية ، الحاجة الى تأكيد الوجود ، والاعلام عنه بأسوب فني متميز يصل الى الناس في كل انحاء العالم ، وهكذا أصبح هذا الفن يلعب دورا هاما في الاعلام عن هذه القضية ، وذلك لأنه يؤكد على وجود هذا الشعب وعلى استمراره الحضاري عبر آلاف السنين .

الفن ... عبر لوحات

وحتى نتمكن من اعطاء فكرة عن التطور الذي حققه (الفن الفلسطيني) في هذه المرحلة ، وما قدمه لنا من اعمال فنية متميزة ، لها جذورها في التراث يمكن ان نقدم بعض لوحات فنية ، نحللها ونكشف عما فيها من عناصر ، ونحاول ان نطرح من خلالها اللغة الفنية التي لجأ اليها الفنان العربي للتعبير عن قضيته الهامة .

عند (مصطفى الحلاج) تتجلى عملية ربط الفن بالتراث بوضوح تام فهو يعود الى عناصر عديدة تشكيلية وتجريدية ليستخدما ، كما يلجأ الى اللون ليقدم لنا ما يريد ، ولعل الرمز هو الجانب الهام والشديد الاهمية الذي يتكرر دوما في لوحاته وله معانيه الخاصة

يقول الحلاج :

- « الرمز عندي ليس له معنى معجميا ثابتا ، اي الرمز يتبع ... وضعيته في اللوحة ، ويعطي دلالاته من وجوده سواء كان شكلا او لونا او خطا ، ؟! » .

ويضيف الحلاج الى ذلك قوله :

- « ان اللون الاخضر في لوحة - ارض البرتقال - هو رمز للحياة في اللوحة ، بينما يبدو الاخضر في لوحة اخرى وهي (لحن نزار) اكثر تعبيرا عن الشيء المكروه ، لأنه وضع على شكل مكروه » .

وينطبق هذا الكلام على استخدام رموز الاشكال البشرية والزخرفية المختلفة ولهذا يقول الحلاج :

- « لناخذ الفرس مثلا ، ففي لوحة (ديوك و خيول) قد أصبح الفرس بديلا للانسان ، بينما تأخذ الفرس في لوحة اخرى هي (حسن البحري ... ويافا) دور المخلص » .

- « والزخارف تقوم بنفس الدور ، فهي تلعب دورا تزيينيا وتعبيريا ففي لوحات رسمت على (اليقطين) و (الخبز) و (الزجاجات) تمثل حقل تجارب ... لكنها تتحول الى معنى اخر لتقوم بدور



الفرنسي
كلود لازار
الحياة اليومية في الدار البيضاء المحتلة

تمام الأنطباع فالفنان يستخدم في لوحاته الرموز ،
والقصص الشعبية ، ويقدم لنا القرية الفلسطينية ،
بكل ما فيها من عناصر ، لكنه يعطي لعناصر اللوحة حياتها
الخاصة ، ويربط بين الزخارف والوجوه والاشكال
الحديثة والقديمة برباط محكم ، ولهذا بالبساطة هي
التي تميزه ، ان لوحته عن ثورات فلسطين التي يعبر
عنها بالكتابة العربية تتحول الى شجرة تزدهر وتقوى
والكلمات المكتوبة تصبح عبارة عن نحت بارز ، وتقف
الفتاة ، المرتبطة بالشجرة لتعطينا القوة والتعبير ، ونجد
الى جانب الجدار (جرة ماء) تقف لتروي عطش
الشجرة التي تغذيها امرأة جالسة ، وارض خصبة من
المراة رمز الخصب ونحس بأن الجدار الذي نمت عليه
الشجرة قويا وصلبا بأحجاره التي تعطي قوة الدفع
لحياة الشجرة ، وهكذا ... يبدو كل شيء قد نظم
بعفوية وبساطة ، وبقوة التعبير ليصل الفنان الى
المضمون .

تعبيري كما في لوحة (الزخرف المقاتل) ... ولهذا
أقول بأن الشكل او اللون او الزخرف ، تعكس كلها
دوما معنى ، او تؤدي وظيفة حسب وضعها او طريقة
معالجتها او بالاحرى توظيفها في اللوحة » .

ومن هذه الزاوية يبدو الرمز او الشكل سواء كان
انسانا ، او حيوانا ، عبارة عن عنصر تشكيلي قديم او
حديث احياء الفنان وعالج به موضوعه ، ووظفه في
لوحته ، فأعطاه معاني جديدة مستمدة من وضعه في
هذه اللوحات ، وطرزه عبر المفاهيم الفنية الخاصة ،
ولهذا نحس بأن اللوحة لم تعد مباشرة ، وترابطت
بالمضمون الذي يقدمه الفنان ، ولهذا فالمسؤول عن
الرمز وعن دوره هو الفنان الذي لجأ الى هذا الرمز
وقدمه لنا في قالب جديد .

عبد الحي مسلم

وينطبق هذا على اعمال الفنان (عبد الحي مسلم)

منى السعودي

ويمكن ان نعطي مثلاً حياً على ذلك فيما قدمته الفنانة (منى السعودي) في معرضها الأخير الذي نظم في (بيروت) من خلال النحت ، فالفكرة الرئيسية التي تشدنا اليها المنحوتات هي الكتلة الصلبة المرتبطة بالارض بعمق ، والمتحركة لتعيش وجودها الخاص ، وهكذا تتأكد فكرة (الأمومة) التي تنتج عن الارض ، وعن طريق الحركة والصلابة ، ويخطوط بسيطة يمكن للانسان ان يكتشف ان جميع ما تعرضه يملك الرموز المختلفة التي لا تنفصل عن رغبتها في توظيف كل الافكار التي تقدمها لخدمة القضية ، الارض ، الأمومة ، النمو ، الشروق ، العناق ، الرحم ، وفي كل ذلك صيغة جديدة متطورة لتقديم رؤيا متميزة لصلة الفن بالقضية ، وتراطة معها وصيغ متميزة ومتجددة .

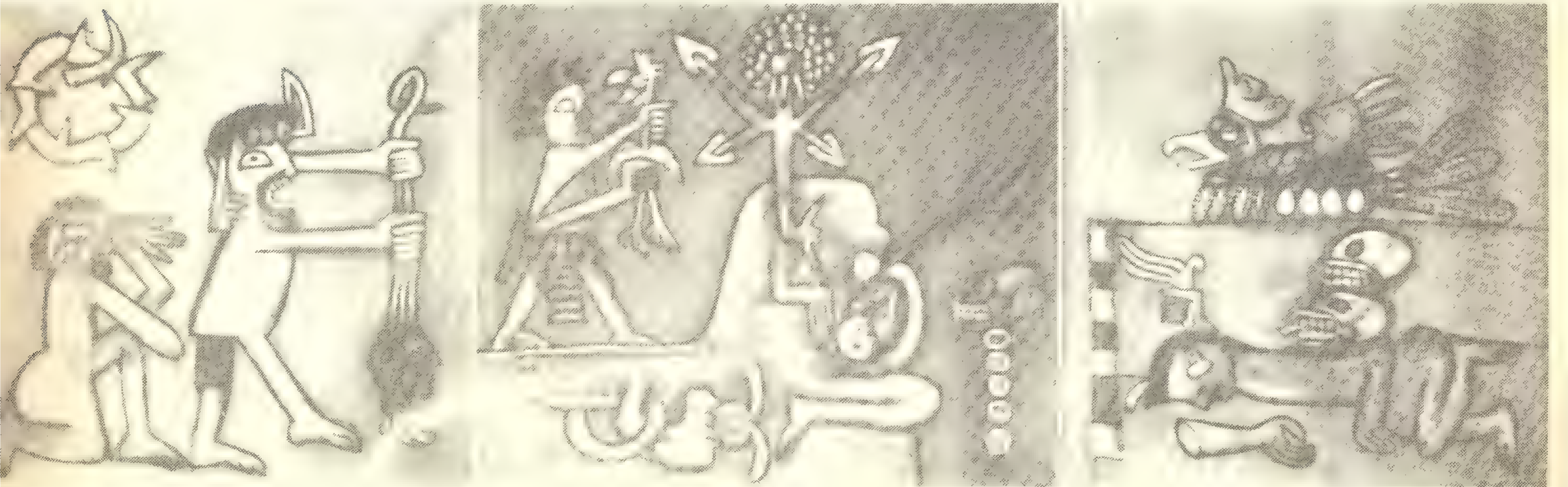
ولا تختلف اعمال كل من الفنانين (نبيل عناني) او (برهان كركويكي) او (محمد المليحي) او (نذير نبعة) او (نعيم اسماعيل) او (حلمي التوني) او (عبد الرحمن المزين) او (محمد شبعه) او (فريد بلكاية) او (سعد شاكر) او (ضياء الفزاوي) وغيرهم ... في لجوئهم الى الرموز ، الى تقديمهم للفكرة عبر صياغة جديدة لعناصر قديمة ، واعطاء شكل جديد لفكرة وتوظيفها ، رغم تباين اساليبهم الفنية . وصيغهم التعبيرية عن القضية ، انهم يؤكدون على وجود جديد لشعب عبر رموز ، ويستعرون كل اشكال التعبير المتاحة ، منهم من يلجأ الى البساطة ومنهم من يعرف في رموزه وتعبيره ، ولكنهم جميعا يقدمون صيغة جديدة للفن المرتبط بالقضية الفلسطينية ، او الفن الفلسطيني في ثوبه المعاصر .

سليمان منصور

اما الفنان الفلسطيني (سليمان منصور) فهو من اكثر الفنانين العرب قدرة على استخدام الرمز بشكل يعطي الفكرة ، ويقدمها بصياغة متميزة ، فقد رأينا له لوحة (فلسطين) ، التي انتزعت الاعجاب حين عرضت في (بيروت) ، فقد استخدم (بيارات البرتقال) في خلفية اللوحة ، على شكل متكرر لنا بنمط زخرفي ، او بجدار تقف امامه الفتاة وقد تزينت بزخارف فلسطينية ، وربط بين الزخارف والجدار والمرأة ، ومن الواضح ان المرأة تمثل فلسطين ، وهي مرتبطة بأرضها ، ومن الواضح ان حركة اليدين التي تثبتت بالبرتقال تؤكد على مدى تثبت الشعب بهذه الارض وما تقدمه من خيرات ، ويدعم ذلك كله بوجه يمتليء بالتصميم والعزم ...

اما لوحته (من التراث) ، فهي من اهم لوحاته دلالة على ارتباط المضمون بصياغة فريدة من نوعها ، فقد استخدم الزخارف والرسوم المختلفة المتنوعة من البيئة الشعبية ، والكلمات المكتوبة والعين والكف والجرة والسمة ، والاشكال الاخرى التي ترجع الى الحضارات المختلفة المتعاقبة على الارض ، وتحولت جميع هذه العناصر الى احجار رصفها فوق بعضها ، لتمثيل جداراً قوياً عالياً ، عليه القباب وخلفه القمر ، لكن عملية تصميم الجدار قد ساعدتنا على فهم ان هذا التراث عبارة عن جدار في قلعة هي فلسطين ، وتبدو شامخة لاتستطيع اي قوة قهرها .

وهكذا يمكن ان نفهم بوضوح تام ان تناول التراث وتوظيفه تشكيمياً ، للتعبير عن مضمون انساني وسياسي ، هو الهدف الاساسي لجميع الفنانين الفلسطينيين ، والاستعانة بعناصر مختلفة ، من اجل التأكيد على الفكرة التي يريدتها الفنان .



الثورة والتراث

في

الفن الفلسطيني المعاصر

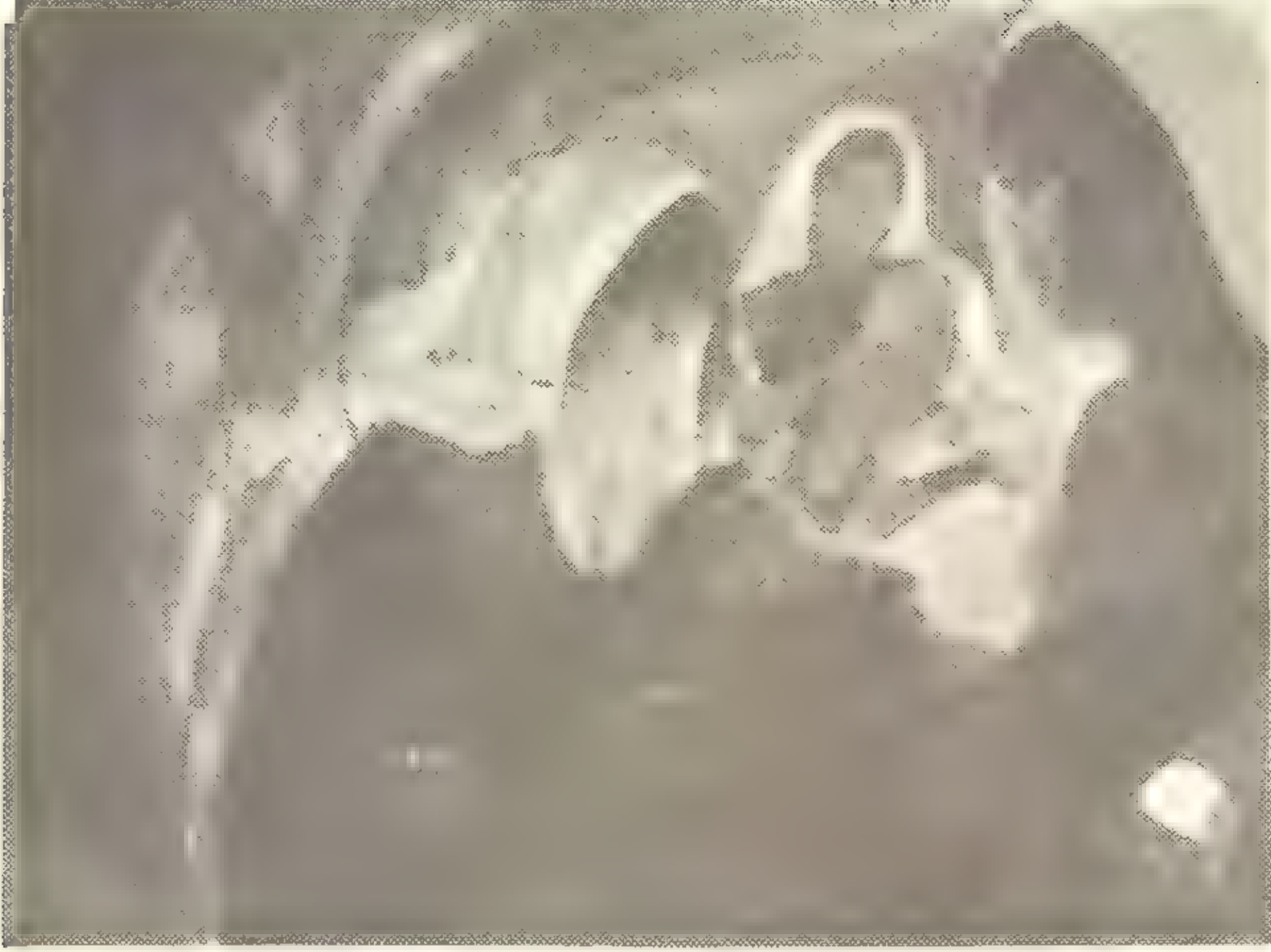
مسيرة التزام ومواجهة ، بمختلف أشكال التعبير وتقنياته . لقد بدا هذا الفن في مطلع الخمسينات في التعبير عن التشرد والغربة ، فحملت مضامينه المأساوية طابع الحنين الدفين الى الوطن .. فكانت الخيمة والاسلاك الشائكة ، العناصر الواقعية الأكثر حضوراً في تصوير حياة التشرد والمخيمات والغربة ، ثم أخذت صور الحنين الى الماضي أشكالاً أكثر خصوصية فبرزت القرية الفلسطينية واتخذت من الصليب رمزاً للمأساة الجديدة ، القديمة . نجد ذلك في أعمال رواد الفن الفلسطيني في الخمسينات أمثال « اسماعيل شموط وتمال الكحل وإبراهيم هزيمة ... وغيرهم » . واستمرت هذه المضامين المأساوية حاملة معها معاني الغربة والحنين الى الوطن حتى منتصف الستينات حيث برزت المقاومة العربية الفلسطينية ووضعت الفنان امام واقع جديد يحتاج بالتركيز الى مضامين وأشكال جديدة للتعبير ، فتشعبت قضايا ومسائل التعبير الفني ، وظهر جيل جديد أخذ على عاتقه التعبير عن القضايا الجديدة ، وهكذا نجد ان التطور الحقيقي للفن الفلسطيني المعاصر قد تم في النصف الثاني من الستينات والسبعينات . وستحدث عن اهم القضايا التي طرحها الفن الفلسطيني في تلك المرحلة « ١٩٦٥ - ١٩٨٠ » ، من اجل استشفاف السمات التي تميز بها في رحلته « النضالية » . انها مواجهة بالريشة والازميل ، وهي اخيراً صورة ابداعية من صور المواجهة المصرية في الحياة اليومية .

« المرحلة الثانية ١٩٦٥ - ١٩٨٠ »

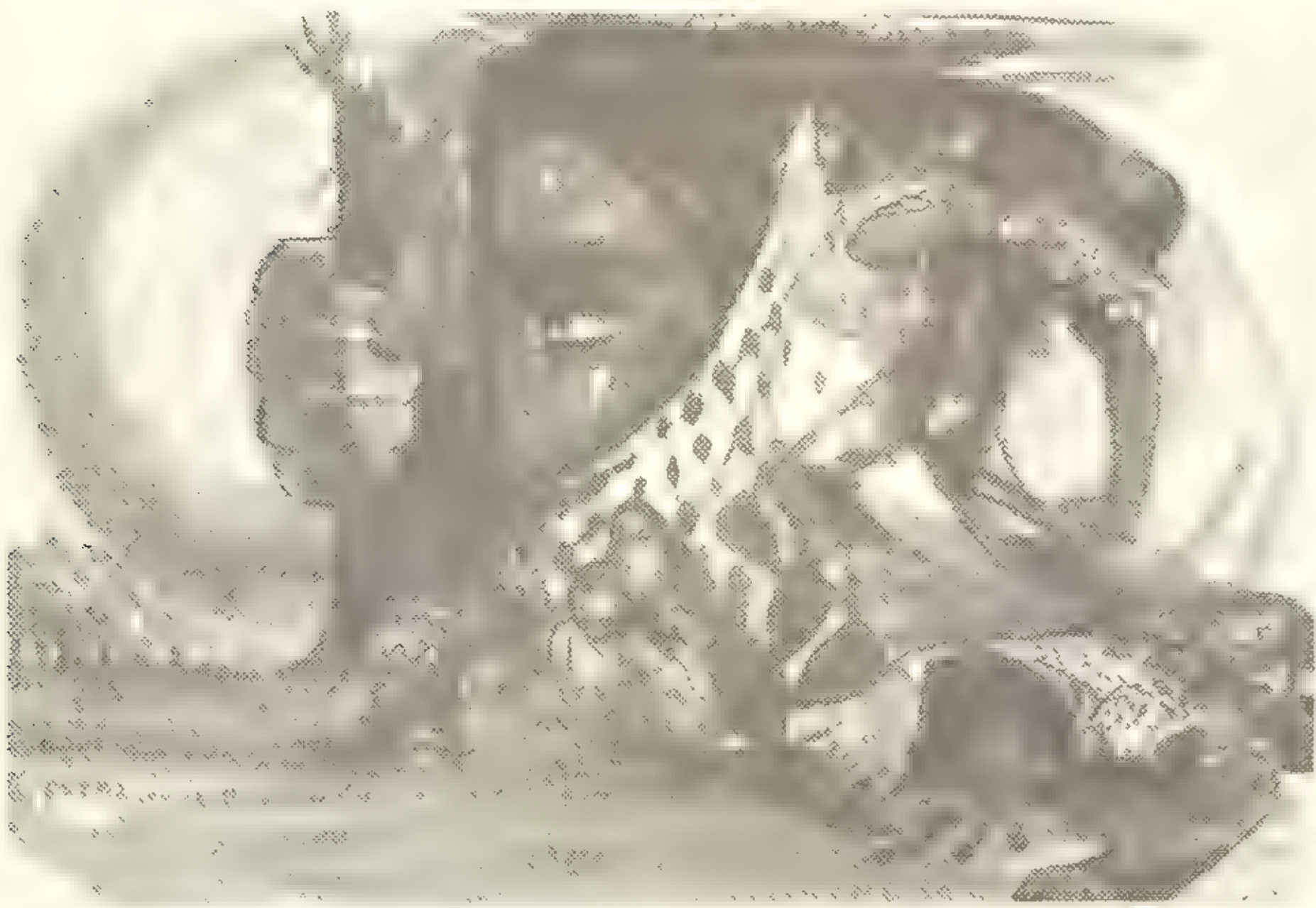
لقد تميز الفن الفلسطيني المعاصر ، وعبر أكثر من ربع قرن من حيث تعبيره عن الواقع الفلسطيني وامتداده التاريخي والحضاري .. وكانت الاساطير والزخارف والحكايات الشعبية والعمارة والازياء « اي مجموعة قنوات جمالية تراثية » جسراً تراثياً معاصراً يؤكد في النتيجة أصالة العربي الفلسطيني المعاصر ، وعمق جذوره على ارض فلسطين ، وحقه في العودة والتحرير ، فأشكال التعبير والموضوعات المطروحة في هذا الفن تشد ربط الواقع « المأساوي » و « النضالي » بالجذور الحضارية التي صنعها الاجداد العرب .. هذا يعني ان الهاجس الاساسي يكمن في تحقيق الذات وابرز معالمها ، هويتها العربية ، خصوصيتها .. لماذا ؟ لان المعركة مع الكيان الاسرائيلي الدخيل لم تعد معركة عسكرية - فقط - ، بل أصبحت معركة عسكرية وسياسية وثقافية وحضارية ... وهذه الحالة دفعت الشعب العربي لان يحارب على جبهات متعددة ، وضمن هذا النطاق كانت مسيرة الفن التشكيلي الفلسطيني ،

الفن والثورة :

لقد احدثت الثورة تحولا جذريا في الموضوعات والمضامين واساليب التعبير والرؤية ، بحيث يمكن ان نقول بأن الفن الفلسطيني المعاصر في مرحلته الثانية قد تمايز بتعبيره عن الثورة ، لكن كيف عالج الفنانون الثورة خطأ ولونا وكتلة ؟ وهذا لا يعني البحث في اشكال التعبير ، فقط ، بل يشمل البحث العملية الابداعية كاملة ، من المحرض الواقعي للتعبير «الثورة» الى المعالجة التشكيلية ، وصولا الى الرؤية . وهنا نذكر تجارب « مصطفى الحلاج - عبد الرحمن المزين - شفيق رضوان - منى السعودي - محمد المزين - عبد المعطي ابو زيد - سمير سلامة - ناصر السومي - توفيق عبد العال - اسماعيل شموط - تمام الاكحل - عبيد الحي مسلم - كمال بلاطه - رشيد شبلاق - محمود ابو عسكر - سامية الحلبي - جمال افغاني ... وغيرهم » . ويعتبر « مصطفى الحلاج » من اوائل الفنانين الفلسطينيين الذين تناولوا القضية الفلسطينية بالتعبير الفني الجديد ، وقد كشفت علاقة فنه بالثورة الفلسطينية منذ منتصف الستينات ، فكان من طلائع الفنانين الذين تفاعلوا عن وعي سياسي مع الثورة ، وقد تنوعت معالجاته الفنية ، كما تنوعت موضوعاته ورموزه وعناصره . ففي البداية استخدم الشكل التقليدي للمقاتل الفلسطيني الذي برز في رسوماته الصحفية ومحفورات ولوحاته ، الا ان التطور الهام في تجربته كان في استخدامه الرموز مثل « الديك - الحصان - الافعى - الثور .. الخ » والاساطير « داجون - مثلا » للتعبير عن الثورة ، وربطها بالواقع من جهة وبالجذور الحضارية للشعب العربي الفلسطيني ، من جهة اخرى . لقد رسم الاله الكنعاني « داجون » على شكل مقاتل معاصر يجر عربته للدلالة على الابعاد الحضارية للثورة . بمعنى آخر : اراد ان يقول لنا بأن الفلسطيني المعاصر لا يدافع عن الارض والانسان فحسب ، بل يدافع عن حضارته التي يرتبط بها كل الارتباط . فرمز بالديك الى ولادة الثورة والى الارض بالمرأة ، ورسم الاعداء على شكل وحوش اسطورية مفترسة .. ففي لوحة الفجر رقم (١) يعتمد « الحلاج » على شكل اسطوري اساسي في بناء اللوحة . هذا الشكل هو مزيج من عنصرين ، الاول : انساني « المرأة » والثاني حيواني « الديك » ، اي ان هذا الشكل الاسطوري قد تكون من عناصر موجودة في الواقع ولها ابعادها الرمزية في الفكر الشعبي ، واذا قلنا بأن هذا الشكل الاسطوري لا واقعي ، فسنتكشف بعد التحليل والتركيب ان مضامينه أكثر واقعية من المظاهر الخارجية للواقع . ان « الشكل الاسطوري » في هذه اللوحة قد قدم



اسما عيل شموط



اسما عيل شموط



تمام الاكحل



جمانة الحسيني

الى حالة اغتراب . ان المرأة في هذه اللوحة ترمز الى الارض الفلسطينية. وهكذا نجد ان « مصطفى الحلاج » لم يرسم لنا - هنا - البندقية والمقاتل ، لكنه صور ولادة الثورة التي تكشفت في شكل الديك الرمز الذي اطل من جذع المرأة « الارض » .

انه يصوغ الواقع المادي عبر علاقات تشكيلية اسطورية ، « ليست خرافية » فالحس الاسطوري هنا يخدم الواقع ويعكسه لنا كما يحسه الفنان لا كما

لنا في وضع حركي ينم عن ترقب وتوثب في آن واحد، وقد تحول جذع المرأة الى رأس ديك في حالة استعداد للمواجهة .

ان هذه العلائق الاسطورية تعكس عبر الرمز الواضح ، ما يعادلها في الواقع المعيشي في الحياة اليومية للعربي الفلسطيني المعاصر ، الذي ولد بعيدا عن الارض والوطن ، حيث ان الخلفية التي بني عليها الشكل الاسطوري لا تشير الى واقع ما محسوس ، بل تشير



ابراهيم هزيمة - من وحى فلسطين

يراه . وعلى صعيد التقنية تبدو لنا اللوحة بسيطة في تقنياتها الحفرية الخطية ، فالفنان اعتمد على اقل عدد ممكن من المساحات الرمادية والخطوط وخلق التوازن بين الابيض والاسود ، وفي لوحة الفجر رقم (٢) ، يجمع « الحلاج » بين عناصر واقعية وأخرى رمزية ، أو لنقل واقعية محققة بالرمز « الديك » ومن الجدير بالذكر ان لهذا العنصر الحيواني الرمز « الديك » حضوره الكبير في أعمال « الحلاج » كما في الفنون الشعبية ، وقد استخدمه « الحلاج » في العديد من من لوحاته ، مثل « لوحة الفجر (١) - لوحة الفجر (٢) - لوحة تناقض - لوحة الموكب - لوحة الاطفال والارض » ورسوماته .

عبد الرحمن المزين :

واذا انتقلنا الى أعمال الفنان عبد الرحمن المزين حول الثورة الفلسطينية ، فسنجد اننا امام تجربة متميزة بتعبيرها الفني ، وعلى مختلف الصعد ، وثمة سمات مشتركة تجمع بين تجربته وتجربة « الحلاج » ، فقد استخدم الرمز « الديك - الحمامة - المرأة -

الشجرة » وبتحقيق اسطوري ، وربط بين المرحلة المعاصرة للثورة وبين جذور الفلسطيني على ارض فلسطين العربية . ولعل السمة البارزة في اعماله حول الثورة تكمن في الجوانب الاسطورية ، كعلاقات تشكيلية ومضامين انسانية ، فقد صور المقاتل كمارد اسطوري ، وقام بتحويل اطرافه الى جذوع اشجار تضرب في عمق التراب كرمز على مدى ارتباط المقاتل بالارض التي يدافع عنها .

نجد ذلك في العديد من لوحاته مثل « لوحة وحدة المقاتلين - لوحة مقاومة (١) - لوحة مقاومة (٢) - لوحة الثورة - وغيرها » .

عبد المعطي ابو زيد :

وفي تجربة الفنان (عبد المعطي ابو زيد) نقف على عدة صيغ للتعبير عن الثورة وربطها بالارض والحضارة . . ففي البدء قدم لنا المقاتل الفلسطيني وقد اتحد بالارض التي ينتمي اليها وهذه الصيغة التي تحمل في تكويناتها الاشكال الاسطورية تطورت فيما بعد باتجاه الرمز ، فصور لنا المقاتل وقد تحولت اقدامه الى جذوع شجرة

تضرب في الارض وتمتد اوراقها الى لا نهاية .. ثم اتجه الى العناصر التراثية، فربطها بالرموز، كالمرأة - مثلاً - ليؤكد من جديد على الخلفية الحضارية للثورة ... أما الفنان شفيق رضوان فقد صور المقاتل عبر القيم النحتية رابطاً بين صلابة الحجر وصلابة المقاتل ليرمز الى تشبث الفلسطيني بأرضه التي ينتمي اليها عبر التاريخ .. وهنا تبرز - أيضاً - العلاقات التشكيلية والمضامين الاسطورية، حيث يقف الانسان صامداً رغم كل اشكال القمع .. وينقلنا الفنان توفيق عبد العال الى صيغ فنية متطورة للتعبير عن الثورة مستخدماً كل ما يخدم محتواه من رموز وعناصر تعبيرية وعلاقات سرىالية . اننا امام اللوحة الملحمة التي ترسم عبر العناصر الواقعية والرمزية رحلة الثورة النضالية على طريق فلسطين . وهكذا نصل الى استشفاف الخصائص التي تميز بها الفن الفلسطيني « المرحلة الثانية » في تعبيره عن الثورة ، ويمكن ايجازها على النحو التالي :

١ - الاعتماد على الرمز للابتعاد عن المباشرة في التعبير والتي كانت سائدة في المرحلة الاولى « الخمسينات » .

٢ - شمولية العلاقات التشكيلية الاسطورية كنتيجة للفعل الثوري . وكرمز الى الكل لا الفرد . فالعنصر الواحد « المقاتل » لا يعني شخصياً محدداً ، بل يرمز الى الثورة .

٣ - الافادة من العناصر التعبيرية والجمالية الشعبية الفلسطينية كخليفة فولكلورية .

٤ - البحث في العناصر التراثية للدلالة على الابعاد الحضارية للثورة .

٥ - ربط الثورة بالجزور التراثية للتأكيد على هويتها العربية حضارياً وتاريخياً .

الفن والتراث

لعل الاتجاه الى التراث بأشكاله وقنواته وعناصره الجمالية المتنوعة هو المسألة التعبيرية والجمالية الأكثر اشكالية وانتشاراً في الفن الفلسطيني المعاصر في مرحلته الثانية « ١٩٦٥ - ١٩٨٠ » ، وقد أصبحت هذه المسألة تشكل قضية أساسية من قضايا هذا الفن ، نقول قضية ، لان الاتجاه الى التراث قد ارتبط بواقع اجتماعي وسياسي ، ولم يبرز - فقط - نتيجة رد فعل للأساليب الفنية الغربية ، بل ظهر كنتيجة حتمية لحالة التشرد والمحاولات الصهيونية المتكررة التي تسعى الى طمس وسرقة وتزييف للمعالم الذاتية الفلسطينية التي تشكل خطراً على الكيان الاسرائيلي . وبالتالي فان ظهور العناصر والجماليات التراثية الفلسطينية في الفن الفلسطيني المعاصر جاء لتأكيد الهوية التاريخية الحضارية للشعب العربي الفلسطيني . وقد برز التراث الفلسطيني في هذا الفن بأشكاله المختلفة المتحفية التاريخية والشعبية المعاصرة ، فذهب بعض الفنانين

الى تراث الاجداد العرب الكنعانيين للتأكيد على العمق الحضاري وافاد البعض الآخر من الفولكلور الشعبي الفلسطيني الحي ، القائم في الحياة اليومية ، واستخدم البعض الزخارف والكتابات كعناصر اصيلة لها خصوصيتها العربية ، وهكذا تنوعت المصادر التراثية كما تنوعت العناصر المستخدمة لكنها اتفقت من حيث دوافع الاستخدام التي تنشد تحقيق الذات الفلسطينية واذا كان تراث الفنان يستيقظ من اعماقه نتيجة غربة او وعي لحالة استلاب ثقافي ، فان التراث الفلسطيني يستثار عند الفنان الفلسطيني :

هو الزخرفة والاسطورة والحكاية والاغنية والمثل الشعبي والحلي والعمارة الشعبية ، وعبر الوعي والموقف يصبح وسيلة للتوحد بالارض والوطن .

نقول الوعي والموقف لانه ليس كل من وضع زخرفة في اعماله أصبح اصيلاً لان الفن ليس تسجيلاً محايداً للقضايا وجماليات الواقع بعمقه التراثي . ولعلها الحالة الأكثر صدقاً عند الفنان الفلسطيني ، لانها تفرض حضورها كنتيجة طبيعة لحياة التشرد ، ومحاولات الابداء وهذا يعني - في الاول - خصوصية العودة للجزور لذلك ليس غريباً ان نجد في لوحة واحدة « الحس الاسطوري ، والزخرفي الشعبي والزخرفة المتميزة والادوات المستخدمة في الحياة اليومية ، وغيرها » .. وأن نوغل في القدم ، الحكايا والاساطير والاغنيات . نقول « مصطفى الحلاج » و « عبد الرحمن المزين » ، وان نبحت عن الجمالية الشعبية نذكر « ليلي الشوا » و « تمام الاكل » و « عبد الحي مسلم » و « ابراهيم غنام » و « جمالة الحسيني » ، وعد « منى السعودي » و « شفيق رضوان » نحس بمدى صلابة الارتباط بالارض ، بالجزور . « تمام الاكل » انطلقت من الحياة الشعبية كمؤشر تراثي حي ، وعبر العادات والتقاليد ، مجموعتها « أيام فلسطينية » حيث سجلت حياة الناس في افراحهم واتراحهم ، وتميزت « جمالة الحسيني » باستلهاها العمارة الشعبية في المدن والقرى « مجموعتها القدس » . وانطلق « عبد الحي مسلم » من المثل والحكايا الشعبية ، صاغها من جديد بحسه الشعبي الفلسطيني الاصيل ، وصور « ابراهيم غنام » حياة القرية بخصائصها وفعل انسانها في صراعه مع الارض المعطاة ، واستلهم « كمال بلاطة » الكتابات والزخارف الفلسطينية ، فعالجها بكثير من الحداثة محافظاً على روحيتها ، خصوصيتها الجمالية والتعبيرية وهكذا يصل الفن الفلسطيني المعاصر الى مرحلة تميزه ، عبر تفاعله بالقضية الفلسطينية ، وتعبيره عن الثورة ، وربط هذا التعبير بالجوانب التراثية التي اعطت الاعمال الفنية بعداً حضارياً كأشكال للتعبير وكمضامين ثورية معاصرة .

الفن الفلسطيني

في

الأرض المحتلة

- ١ -

هل رايتم لوحة « تعقل » ؟ هل رايتم لوحة « عدم » ؟ .. تمزق وتحرق .. نعم لقد حدث هذا لبعض التجارب الفنية الطليعية عبر التاريخ ، ويحدث في يومنا هذا في أرضنا المحتلة بالتحديد ، حيث تقوم سلطات الاحتلال بين الفترة والآخرى بمنع عرض لوحات الفنانين الفلسطينيين ، كما تقتحم منازلهم بحثاً عن الأعمال الفنية . وعندما تجدها ، تمزقها وتحرقها ، كما حرق من قبل المنازل والقرى الفلسطينية الآمنة ، لقد فعلت ذلك أكثر من مرة ، وفي كل مرة كان الفنان الفلسطيني يرسم من جديد . وأمام هذا الإصرار على الفن ، على المواجهة ، على صنع الحياة .. قامت سلطات الاحتلال باعتقال بعض الفنانين الفلسطينيين وزجهم في سجونها النازية ويمكن أن نذكر « كامل المفني » و « بشير السنوار » و « عصام بدر » و « سليمان منصور » و « محمد عبد السلام » وغيرهم ، وبعضهم مازال ، الى كتابة هذه الكلمات داخل سجن بئر السبع مثل « محمد عبد السلام » و « سليمان منصور » الذي دخل السجن منذ شهر .

هذا الشكل من أشكال القمع الثقافي يعني الكثير بالنسبة إلينا ، فهو من جانب يعطينا صورة عن الوجه النازي الإرهابي البشع للكيان الإسرائيلي الدخيل ، ومن جانب آخر يدلنا على مدى فاعلية « اللوحة الفلسطينية » في التحريض والتغيير . إنها الفعل الثوري بصيغة فنية ،

تماماً كما كانت أشعار « محمود درويش » داخل الأرض المحتلة . وقد تحفر الكلمة مكاناً لها في الذاكرة وتتناقلها الألسن وقد تصل حارة فاعلة الى أبعد من جمهور الأرض المحتلة .. الى مختلف المدن العربية . كما أشعار الأرض المحتلة ، إلا أن اللوحة .. هذه الوسيلة البصرية للتعبير ، تبقى كالوشم في الذاكرة .. يصعب نقلها .. تهريبها الى إنسان آخر ، وما أكثر الرسوم المحفورة داخل جدران سجون الكيان الإسرائيلي ، لكن على الرغم من كل أشكال القمع والإرهاب ، استطاعت اللوحة الفلسطينية التي صنعها فنان الأرض المحتلة بمعاناته وآلامه ومأساته وانتفاضته ، أن تدخل بيوت وعقول وعواطف أهلنا ، ووصلت الى بعض العواصم العربية ، وهي بالتأكيد تجربة متميزة بفعلها الثوري ،



سليمان منصور

الأرض المحتلة

من « مئة الف نسخة » دخلت جميعها منازل الناس .
كانها « كتابات قرآنية » او « ايقونة » مقدسة ، « وفي
المعرض الجماعي الذي اقيم في نابلس عام ١٩٧٥ حضر
حفل الافتتاح اكثر من « ٤٠٠٠ » شخص اضافة الى
الطلاب الذين يحضرون بشكل جماعي ، وكانت المناقشة
تستمر من لحظة افتتاح المعرض الى نهايته ، وكثيرا
ما يتحول المعرض الى ندوة سياسية مفتوحة » .

بوحدة المعاناة والمصير ، بالارتباط العضوي بالارض
والجذور . . ولا شك في ان ما وصل اليها من نماذج
يعطي صورة مشرقة عن انجازات الفن التشكيلي في
الارض المحتلة . وقبل محاولة البحث في هذه الانجازات
لا بد من الاشارة الى ذلك الوعي الفني الذي يتمتع به
شعبنا في الارض المحتلة ، والى قدرة اللوحة على
الدخول الى اعماق هذا الشعب ، فقد طبع - مثلا -
عن لوحة « جمل المحافل » للفنان سليمان منصور اكثر



سليمان منصور - الحياة في الأرض المحتلة

- ٢ -

في الارض المحتلة مجموعة من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين « شباب وكبار » تنتج باستمرار على الرغم من الظروف الشاقة التي تحدثنا عنها في البداية نذكر منهم « سليمان منصور - فلاديمير تماري - كريم دباح - نبيل عناني - كامل المغني - بشير السنوار - محمد عبد السلام - عصام بدر - وليد قشاش - جمال بدر - عبد عابدي - ابراهيم سابا - سميرة بدران .. » ، ولعل تحليل نماذج من اعمالهم يتودنا الى رسم ملامح تجربتهم الفنية والوقوف على اهم الخصائص والسمات التي تميزوا بها في رحلتهم الابداعية النضالية .

ان السمة البارزة في اعمالهم تكمن في تمثيلهم المعاناة الفلسطينية وتصويرهم المأساة الى جانب الثورة .. نعم الثورة ، لكن ليس من خلال الصيغ الواقعية المباشرة التي ابتعد بعضهم عنها نتيجة القمع والسجن ، فقد بدأ « محمد السلام » كفنان واقعي ، ومن المؤكد ان معاناة السجن دفعته الى التحول في

اسلوب التعبير والاقتراب من السريالية واعتماد الرمز .. الرمز كضرورة فنية من أجل الاستمرار في الانتاج . في التعبير غير المباشر عن واقع شعبه ، قضيته ، قضيتنا جميعا ، وهذه السمة « الرمز » امتدت الى معظم التجارب الفنية حيث نجدها في أعمال سليمان منصور ونبيل عناني وعصام بدر وكامل المغني « فالفنان الذي يريد اقامة معرض « يحتاج الى موافقة الحاكم العسكري وكثيرا ما ينتظر طويلا دون أن تأتي الموافقة ، وفي كثير من الحالات يتعد عن المباشرة ، لذلك تأخذ المواجهة ابعادا اخرى وغالبا ما يتجه الى الرمز للتعبير عن واقعه ، وهذا ما نراه بشكل خاص في أعمال محمد عبد السلام وكامل المغني » .

وقد توزعت الرموز على عناصر عربية فلسطينية مستقاة من الحياة الفلسطينية المعاصرة ومن الجذور التراثية للشعب العربي الفلسطيني ، فاستخدمت المرأة بلباسها الشعبي الفلسطيني المتميز ، وبرز الحصان العربي واستخدمت الزخارف والكتابات والعناصر



سليمان منصور

جدار من التراث

وانطلق البعض الآخر من الرموز القديمة التي تعود الى حضارة الاجداد الكنعانيين العرب . . ومن جانب آخر ظهرت الرموز التي تصور بشاعة المحتل ونازيته ، واتخذت هذه الرموز من الشكل الحيواني الاسطوري المفترس ، وسيلة للتعبير عن همجية الكيان الدخيل . . نرى ذلك - مثلا - في لوحة «الحياة في الارض المحتلة» . ففي هذه اللوحة صور الفنان ، الفلسطيني المعاصر الذي يحتمي بتراثه ويدافع عن ارضه ومنزله واطفاله في مواجهة « وحش اسطوري مفترس » تحيط به ادوات

التراثية الاسطورية استخدما رمزيا للتعبير عن الواقع الفلسطيني المعاصر ومتغيراته من النكبة الى الثورة . . وظهرت بعض الاعمال التي تصور معاناة السجن وبصيف تعبيرية فيها الرمز والواقع والاسطورة . كما صور البعض انتفاضة الارض المحتلة ، وهكذا عاش الفنان مواجهة حقيقية دفعته ليس الى التعبير عن الواقع النضالي المعاصر فحسب ، بل الى ربط هذا الواقع بالجنود التراثية ، ومن خلال الرمز - ايضا - فاعتمد الفنان بعض الرموز المستقاة من التراث الشعبي ،



قلاديمير تماري

والحالات الانسانية التي تمثلت في عنصر المرأة الرمز، فكانت الفلاحة المعطاء في مواسم الحصاد « عند بشير السنوار » ، وكانت الجذور الفلسطينية تضرب في الارض والتاريخ والتراث عند « عصام بدر » و « نبيل عناني » ، وتنوعت مضامينها ورموزها بشكل خاص عند سليمان منصور .. وحول هذا العنصر الرمز يقول الفنان سليمان منصور « هناك الكثير من الفنانين الذين رمزوا الى الارض بالمرأة ، انا واحد منهم ، وعبر هذا العنصر الانساني الرمز « المرأة » ، تناولت كل حالات العطاء والتضحية والخصب والصبر والامل ،

القمع والارهاب ، وتبرز من حول هذا « الوحش الاسطوري » فوهات المدافع والدبابات وهي تتجه لسحق الانسان صاحب الارض والتراث .. وفي لوحة اخرى لفنان اخر نشاهد مجموعة من الحيوانات الاسطورية المفترسة وهي تعبت بالارض المقدسة الجميلة ، ارض فلسطين .. وكانت المرأة العنصر الرمزي الاكثر حضورا للتعبير عن الارض والشعب والثورة ، فحملت سمات الخصب والعطاء وتحققت بجمالية لانراها الا في التراث الشعبي بعمقه التاريخي الحضاري في المكان والزمان .. وتنوعت المضامين والموضوعات

مع ملاحظة ان المتلقي العادي يجد فيها المرأة الجميلة ، والمتذوق يرى الارض ، والناقد يرى جملة الحالات الانسانية الانفة الذكر . . ففي لوحة مهاجرة تقف امرأة عنقها طويل امام خلفية قاحلة وجرداء ، والعينان غائرتان وفي اعلى اللوحة هلال وبداخله قرية فلسطينية جميلة تدب فيها الحياة والمرأة تلبس ثوبا وقد رسم على منطقة الصدر عدة دوائر تنتهي ببقعة صغيرة ترمز الى الهدف . . ما اود ان اقله من خلال هذا العمل هو : ان العنق الطويل يرمز للترقب والتطلع والخلفية الجرداء ترمز لحياة الاسرائيلي المعتدي الذي سلب القرية الجميلة التي ترمز الى فلسطين . اما الدوائر المرسومة على صدر المرأة الفلسطينية فهي دلالة على انها قد تحولت الى هدف للقتل وانها ملاحقة اينما تكن .»

ويقول أحد النقاد في تحليله لوحة فلسطين مؤكدا على الرمز في مختلف العناصر التي تطرحها اللوحة ما يلي : « استطاع الفنان ان يعبر عن فلسطين عن طريق هذه المرأة التي تحمل البرتقال وقدم الفنان من خلال الزخارف في الثوب التأكيد على الشخصية الفلسطينية الذي يحاول الاحتلال طمسها عبثا ، ونلاحظ جمال خلفية اللوحة التي تمثل السيارات المختلفة التي تكررت بايقاع جميل يساعد على ابراز حياة الشعب وآماله . ويمكن ان يلاحظ المشاهد حركة الايدي التي تشبث بالبرتقال وبالارض ، وساعده على التعبير الصيغة المضخمة التي اعطاها لليدين ، ونظرة التصميم على التحدي ، وهكذا ربط بين انتاج الارض وبين الشعب وبين وبين الارض برباط محكم ، وجعل المرأة مجسدة لهذه العلاقة التاريخية التي تشد الشعب الى ارضه وثمرات ارضه ، وهكذا استطاع ان يقدم ملحمة حية عن حياة الشعب الفلسطيني برموز حية هادئة ، وبتعبير جميل يأخذ بالالباب .»

وتبرز الوظيفة الرمزية في عناصر اخرى عند الفنان كامل المغني ، عناصر يراها المتلقي في منتهى العادية ، الا انها في ملامحها وتكويناتها والوانها وعلاقاتها التعبيرية ترمز الى ابعاد من معناها الادبي ، ففي احدى اللوحات رمز الفنان بالعاظف الى الثورة التي تعزف انشودة فلسطين ، حتمية النصر ، على الرغم من المدافع التي تتجه الى صدر العاظف ، ونستطيع ان نتبين بكل وضوح صلابة الوجه الذي ينظر بتحد واليد التي تعزف بقوة والجسم الذي يلتحم بالارض . .

وينقلنا الفنان عصام بدر الى تجربة متميزة برموزها وعلاقة هذه الرموز بالعناصر الواقعية ، فهو يوزع رموزه « المرأة - القرية - الزخرفة » على الارض بشكل متماسك ، بحيث نحس ان الزخرفة تضرب في الارض تماما كالمرأة والشجرة والمنزل ، كل ذلك للدلالة

على عمق ارتباط الحياة الفلسطينية المعاصرة بالارض التي تتحرك عليها والجذور التي تنتمي اليها . . ، ويستخدم في بعض اعماله الحصان الذي يرمز بحركته وشموخه الى نضال الشعب العربي الفلسطيني على طريق العودة والتحرير .

لقد أصبحت الصيغ التعبيرية والرمزية سمة من سمات الفن التشكيلي الفلسطيني في الارض المحتلة ، ولاشك في ان الظروف الصعبة التي يعمل ضمنها الفنان قد لعبت دورا في التوجه الى الرمز للتعبير عن مختلف الموضوعات السياسية والاجتماعية ، وقد استطاع الفنان عن طريق الوظيفة الرمزية للعناصر الواقعية المستقاة من الواقع النضالي ان يصل الى تجربة لها خصوصيتها التشكيلية والتعبيرية ، تجربة لا مثيل لها في اصرارها على الكشف والتحريض ، وصنع الحياة الجديدة .

- ٣ -

لم يقف الفنان الفلسطيني في الارض المحتلة عند البحث عن الرمز للتعبير عن الواقع النضالي المعاصر للشعب العربي الفلسطيني ، بل قام بربط هذا الواقع النضالي بالجذور الحضارية العربية على ارض فلسطين ، مستخدما مختلف العناصر الاسطورية والزخرفية و « الخطية » والجماليات الشعبية التي تؤكد هويته العربية ، وجوده التاريخي الحضاري على ارضه ، وفي هذا الصدد يقول أحد فناني الارض المحتلة : « ان من اهداف المستعمر ان يعزل الانسان عن تراثه لكي يفقده شخصيته ، ثقته بنفسه ، وذلك من اجل السيطرة عليه ، ولهذا فانا كفيري من الفنانين الموجودين تحت الاحتلال لا توجد لوحة لنا ، الا وبها شيء من هذا التراث ، هذا اذا لم يكن موضوع اللوحة عامة هو التراث ، والهدف كما قلت زرع الثقة والاعتزاز بنفس المشاهد بتراثه وجذوره ، والتراث بالنسبة لي - ايضا - يعني الجذور ، وتأكيد هذه الجذور .»

لكن كيف تعامل الفنان الفلسطيني في الارض المحتلة مع تراثه ؟ ما هي العناصر التي استخدمها ؟ وماذا عن الوظائف التعبيرية لهذه العناصر ؟

لاشك في ان بحث الفنان في تراثه لم يكن بحثا جماليا خالصا ، فقد تجاوز القيم التسجيلية ليصبح أكثر فاعلية ، وليساهم الى جانب بحثه في الرموز ، في التعبير عن واقعه ، وقد تنوعت الوظائف التعبيرية بما يخدم المضمون المطروح في العمل الفني ، ففي لوحة « من التراث » للفنان (سليمان منصور) نجد مختلف العناصر التراثية .

لقد جمع الفنان في هذه اللوحة بين عناصر ورموز فنية شعبية معاصرة وبين عناصر فنية تراثية قديمة

تعود الى حضارة الكنعانيين العرب ، وبنائها من جديد على شكل جدار متماسك يضرب في عمق الارض وينتصب الى الاعلى بشموخ ، وفي ذلك يشير الى وحدة التراث العربي الفلسطيني واستمراريته عبر التاريخ ، ومن هذه العناصر والرموز نشاهد : « الاله الكنعاني داجون - الزخارف والاوراق الفخارية التي استخدمها الكنعانيون - الهلال والزخرفة العربية الاسلامية - الكف والعين والسمة والمفتاح كرموز شعبية نجدها في الوشم الشعبي وفي الحلي الشعبية - الكتابات الشعبية مثل الحسود لايسود - يا ساتر - ماشاء الله - يا رب » التي يستخدمها الانسان الشعبي في حياته اليومية . . »

هذا الحشد الكبير لمختلف الجماليات والعناصر التراثية العربية الفلسطينية وعلى شكل سور متماسك البناء انما يدل على رغبة الفنان في صياغة ملحمة الجمالية الفلسطينية ، ملحمة الحياة الفلسطينية على ارض فلسطين عبر التاريخ . . وبالتالي فهو يستخدم كل ما يخدم هويته التاريخية العربية ، ذلك ان معركته مع الكيان الاسرائيلي ليست معركة عسكرية او سياسية فقط - وانما هي معركة حضارية - ايضا - ويستخدم الفنان نبيل عناني الزخرفة المستقاة من التطريز الشعبي الفلسطيني ليعطي لعناصره الانسانية هوية محلية ، وليربطها بالجذور الحضارية - تماما - كما هو هاجس « سليمان منصور » و « عصام بدر » و « فيراتماري » . وغيرهم ، وهكذا يستيقظ التراث الفلسطيني بكل اشكاله وعناصره وجمالياته ليشكل الخلفية الحضارية المتينة التي تخدم تجربة الفنان الفلسطيني في تعبيره عن واقعه وربطه لهذا الواقع بجذوره الاصلية .

- ٤ - بطاقات

« سليمان منصور » : مواليد بيرزيت - رام الله - عام ١٩٤٧ - درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالقدس « ١٩٦٨ - ١٩٧١ » - شارك في معارض فنانين الارض المحتلة « ١٩٧٤ - ١٩٨٠ » - من أشهر لوحاته « جمل المحافل - الحياة في الارض المحتلة - احتلال - الاول - مهاجرة - تأمل - فلسطين - حصار - امرأة ومنديل احمر - من التراث الفلسطيني » يقنم في القدس ويعمل في ويدرس الفن الشكلي في دارالمعلمات التابعة لوكالة الفوث في القدس - اقتحمت سلطات الاحتلال منزله عدة مرات واتلفت لوحاته ووضعت تحت الإقامة الجبرية - حاليا هو سجين في سجون الاحتلال .

« نبيل عناني » : مواليد اللطرون عام ١٩٤٤ - درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية وتخرج منها عام ١٩٧٠ - اقام عدة معارض مشتركة مع زميله الفنان عصام بدر ، في رام الله ونابلس - شارك في المعارض الجماعية لفنانين الارض المحتلة - اسلوبه تعبيري وله محاولات للافادة من الكتابة العربية وادخالها اللوحة ، وهو يؤكد على قصائد محمود درويش وسميح القاسم ويستخدم الكتابة بمدلولها الادبي .

« كريم دباح » : خريج اكااديمية الفنون الجميلة في موسكو - اخص بالطرق على النحاس - تحمل تجربته آثار الفن في الدول الاشتراكية - اسلوبه واقعي تعبيري تمتاز اشكاله بالصلابة وحدة التعبير - استطاع ان يؤثر على تجارب بعض فنانين الارض المحتلة الشباب - يعمل في النقد الفني ويشرف على تحرير الصفحة الادبية في جريدة الفجر العربية التي تصدر في القدس « كامل المغني » : مواليد عام ١٩٤٨ - درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج منها عام ١٩٦٧ - يعتبر من الفنانين المتميزين - غزير الانتاج - سجن في سجون العدو الصهيوني مدة عامين - يعتمد الرمز في اعماله التي تمتاز بتبسيط الاشكال والعناصر - ألوانه قاتمة .



التماسيح

سميرة بدران



قلاود سيمير تماري

« محمد عبد السلام » : مواليد عام ١٩٣٩ - درس الفن دراسة حرة - في البداية عرف كفنان واقعي - حاليا هو سجين في سجن بئر السبع ويرسم داخل السجن وتتلّف معظم أعماله ولا يخرج منها الا القليل - اقام عدة معارض فردية في القدس ورام الله - شارك في المعارض الجماعية - عمل في الصحافة وكتب الشعر معظم قصائده كتبها داخل السجن .

« بشير السنوار » : يعيش حاليا في خان يونس - درس الفن في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج منها عام ١٩٦٤ - « قسم التصوير » - اقام عدة معارض فردية في غزة ونابلس - ساهم في المعارض الجماعية لفناني الارض المحتلة - اسلوبه واقعي - اعماله مستوحاة من السجن - يصور العمال والفلاحين .

شهادات

من

الفن الفلسطيني

الفنان مصطفى الحلاج :

العلاقة بين الفن التشكيلي والثورة ، أنا لا أفهمها فقط .. أنا أعيشها من خلال عملي ومعارضتي حتى قبل أن تنطلق الثورة . وما جاءت الثورة إلا من تمردنا العام ضد الوضع ، والشرارة غير الانسانيين المحيطين بنا بعد أن طردنا من الوطن .

إن أي شعب يحمل في ضميره المعاناة والمآسي والحلم . والفنان والكاتب ما هما إلا طاقة تجسيد هذه المأساة وتجاوزها . والحلم يرسم معالم الطريق بجانب الطاقة التحريضية للجماهير ، **الفنان بحد ذاته «الملتزم» هو طاقة ثورية بشكل دائم** ، يثور على الواقع وينتقده ، صورة أجمل وأعلى من الواقع الفعلي .. هو خلية الحلم في جسد الأمة . وخصوصية الثورة الفلسطينية تجعل ساحات المعركة تختلف عن ساحة المعركة لدى فنان آخر في ثورة أخرى .

ساحة المعركة لدى الفنان الفلسطيني واسعة . هو أمام عدو مغتصب لأرضه ، ويدعي بأحقية تاريخية للملكية هذا الوطن ، فالفن والادب لدى الكاتب والفنان الفلسطيني هما الشهادتان الحقيقيتان على أن فلسطينيته وعرويته تضربان جذورهما في أعماق التاريخ ، والعكس بالنسبة للعدو الطارئ والآني والكذاب ، وبجانب نوعية الصراع واتساعه ، أخذ الادب والفن ليس كتعبير عن مآسي هذا الشعب

وأحلامه فقط ، وإنما للتعريف بالهوية الفلسطينية لدى الشعوب الأخرى التي غطى عينها الكذب الاعلامي الصهيوني ، لأن « إسرائيل » تستطيع أن تسرق التراث الفلسطيني القديم والحديث ، لكنها لا تستطيع أن تسرق طاقة الخلق لدى الفنان الفلسطيني والكاتب الفلسطيني حيث هما في الداخل أو في الخارج ، فهما الشهادة الحية الباقية . كما محمود درويش والشعراء الآخرين تهدر الحنجرة الفلسطينية من أشداقهم ، يرى الفلسطيني عبر فرشاة الفنان الفلسطيني .



مصطفى الحلاج



مصطفى الحلاج



عبد المعطي أبوزيد



عبد الرحمن مزين - وحدة المقاتلين

نحن جزء من أمة ونشاطنا الفني جزء من نشاط هذه الأمة في صراعها ضد العدو وضد الجهل ، ورغبة في السلام والرفاهية والاخاء على أرضه في موطنه .
وحول علاقته بالتراث الفلسطيني قال « الحلّاج » :
الفنان يولد عضواً ويولد تراثاً رغماً عن أنفه ، إلا إذا ولد في مكان ، وقبل أن يدرك عاش في مناخ تراثي آخر ، ونحن نعيش الآن التراث الإقليمي والعربي والعالمي ولا نستطيع أن تغمض عينيك نصف اغماضة لمدة طويلة ، فالعالم الخارجي يأتي عبر الكتب ووسائل الاعلام والوسائل الفنية والموروث الإقليمي والتراث العربي ، أنت كل ذلك ، لكن كيف تكون مساحة عرض لتستقبل أكثر وتفيد لحظة الانتاج . العدو والقفر يستطيعه الكل ، أما أن تكون أجود فلا بد من التدريب لأحداث اللياقة . وذلك يتضح في نحت الحجر ، خصوصاً التماثيل الضخمة ، أما عن التراث الفلسطيني فطبيعة ظرفي والتحديات المطروحة أمامي والكل يعرفها .. انني فلسطيني مطرود من أرضه وبأدوات البسيطة بجوار الحركة السياسية والكفاح المسلح والتنظيمي والفكري الخ ... أقاتل .

الفنان شفيق رضوان :

الالتزام كفنان يتطلب الالتزام بالقيمة الفنية الإبداعية والأصيلة ، وكعربي فلسطيني التزم بقضية الشعب الفلسطيني وثورته ، ولاشك في أن الرفض قد ورد ضمن هذا الحديث ، فانا أرفض السذاجة الفنية باسم القضية وارفض أن ينكر علي هويتي الفلسطينية ، والعمل للثورة الفلسطينية ، وارفض أن تكون ثورتي قيلاً للإبداع ، وهي لن تكون كذلك ، فالإبداع ثورة والثورة إبداع .

الفنان سليمان رضوان :

بدأت ممارسة الفن التشكيلي « تصوير » منذ بداية الستينات ، ثم درست في كلية الفنون الجميلة بالقدس وتخرجت عام ١٩٧١ ، وفي هذه الفترة (سنوات الدراسة) ، كانت ثمة محاولات من الاساتذة تهدف الى توجيهي الى التجريدية وبمعزل عن الواقع ومشكلاته وقضاياها .. وقد عشت التجربة لكن بعد فترة زمنية قصيرة اكتشفت الهوة التي تفصلني عن الناس الذين أعيش بينهم ، وبدأت أبحث من جديد عن صيغة للتعبير تتسم بالأصالة والوضوح والارتباط العميق بالواقع . واتجهت الى التراث العربي بكل أشكاله ، وقد تعمق هذا الاتجاه عبر الممارسة التي استمرت حتى الآن ، وولد لدي إحساس بانني أعيش التحديات ، ومع ذلك تبدو لي تجريبي التراتبية أقرب الى نفسي ، وأكثر قدرة على تحقيق ذاتي ..



عبد الرحمن المزين - تقديم المصرايين الكفائية

الفنان عبد الرحمن المزين :

يمكن وبايجاز أن أذكر في تجربتي عدة مراحل :
المرحلة الاولى تعكس ما حدث لشعبنا منذ عام ١٩٤٨ من نكبة وتشرد ، والمرحلة الثانية : تدور حول العمل الفدائي . المرحلة الثالثة : تبحث في الفولكلور والاساطير وهي غير منفصلة عن المراحل السابقة . فهناك علاقة جدلية بين الفن والمجتمع بكل خلفياته السياسية والاقتصادية والثقافية وبالتالي فان معاشتي للثورة الفلسطينية منذ انطلاقتها حتى الان ، أعطتني تجربة من نوع خاص ، وبالتحديد لوحاتي التي انجزت في الاعوام « ٦٩ - ٧٠ - ٧١ » ، فكان الفدائي والرشاش والشمس والحمامة ، وجذور الاشجار ، أي مجموعة من العناصر المستقاة من واقع الثورة وطموحاتها ، ثم أوغلت في القدم ، فكانت الاسطورة والزخارف والفنون الشعبية الفلسطينية ودراستي حول العلاقة بين الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، وبين الفن الفلسطيني القديم . وهذا الجو من البحث العلمي الفني انعكس في المرحلة الثانية من عام ١٩٧٢ الى عام ١٩٧٨ ، وجاء ليؤكد حقنا ووجودنا التاريخي على الارض العربية الفلسطينية ، وهذه المسألة تخدم في النتيجة الكفاح المسلح لثورتنا العربية الفلسطينية ، وهنا اقول ان اعمالنا الاخيرة هي امتداد طبيعي لتجربتي السابقة من آفاقها ومضامينها .

ان من اهداف المستعمر ان يعزل الانسان عن تراثه لكي يفقده شخصيته ، ثقته بذاته ، وذلك من اجل السيطرة عليه ، ولذلك فانا كفيري من الفنانين اتعامل مع التراث في كل ما اصنعه من لوحات . والتراث بالنسبة لي يعني الجذور . والهدف هو تأكيد هذه الجذور .

الفنان توفيق عبد العال :

الفنان العربي الفلسطيني طرح قضايا مهمة بخصوص الشخصية الفلسطينية من خلال المعاناة والتشرد بالاضافة الى الحفاظ على خصائص الفلكلور الفلسطيني . وجميعها لوحات رسمها فنانون جادون قبل انطلاقة الرصاصة الاولى للثورة الفلسطينية، فكان الفنان الفلسطيني قبل عام ١٩٦٥ موجودا ، وربما كانت لوحات هذا الفنان تمهيدا للثورة اضافة الى طرحها للمعاناة والتشرد ، لقد كاد الفنانون التشكيليون الفلسطينيون يمهدون للآتي من خلال لوحات محملة بالرموز ، ولم يلعب الفن التشكيلي ككل دورا صحيحا من حيث تفاعله مع الثورة الا في فترة متأخرة جدا . ان الفنان الاصيل هو صورة حقيقية او مرآة لشعبه، يحمل آمال جماهيرها وآلامها ، فعلاقة الفنان الفلسطيني بالثورة الفلسطينية كانت موجودة في جانبها الوجداني، ولكن دفع الفنان الفلسطيني لاختذ دوره الطبيعي كان متأخرا .



عبد الرحمن المزين

الفنانه جمانة الحسيني :

علاقتي كفنانة تشكيلية بفلسطين بدأت قبل انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة . انا اعتبر الريشة مثل « الأربي جي » ، ولكن لم يعط للريشة نفس الفرصة التي اعطيت « للأربي جي » .

ان الفن التشكيلي يمثل الوجه الحضاري لثورتنا حيث يعكس حقيقة الثورة ، والانسان في الثورة .

الفنان عبد المعطي أبو زيد :

بعد ولادة المقاتل الفلسطيني بدأت اللوحة تتخذ شكلا آخر في معظم اعمال الفن الفلسطيني وليس في اعماله فقط ، لقد كبر الامل الفلسطيني اثر بطولات رجال الثورة داخل الوطن المحتل . . وهنا بدأت الخيمة تختفي من لوحاتي ليظهر المقاتل والذي تحول الى رمز للشعب المقاتل . والى جانب معاني البطولة والمواجهة والتضحية ، كنت أحاول التأكيد على جذور الانسان العربي المقاتل في فلسطين ، أصالته ، حقه في العودة ، والى جانب العنصر الانساني تبرز في اللوحة مجموعة من العناصر والرموز ذات البعد التراثي الفلسطيني . ولا بد من التنويه بأن الكيان الصهيوني الدخيل لم يقف عند حدود سرقة الارض ، بل قام ويقوم بمختلف

ان الصهيونية تقوم حاليا بسرقة تراثنا ، ونشره في العالم مدعية انه تراثها ، لذلك وجهت دراستي حول التراث الفلسطيني ، وقد قمت بدراسة بعض الاساطير الكنعانية والتي دخلت كعامل هام في اعماله الفنية ، وخرجت في اعماله بمضامين ايجابية كرد علمي على الصهاينة ولبيان اننا موجودون على هذه الارض منذ اقدم الحضارات ، وهذا ما اریده من الاسطورة .

اما الزخارف التي تظهر في اعماله فلا تعكس قيمة جمالية - فقط - ، لانها اساس الفولكلور الفلسطيني ، واقصد الزخرفة على الازياء « التطريز » ، وانا اضعها في العمل الفني دون تحوير او تغيير ولا استطيع ان اخص فيها ، وهذه الزخارف ليست من ابتكاري . انها حصيلة اجيال وهي تعود الى الالف الخامس قبل الميلاد وقد استمرت في الحياة الشعبية الفلسطينية دون انقطاع حتى وصلت الينا بشكلها الذي يراه المتلقي في اعماله . .

اعود لاقول : كيف نترك زخارفنا الشعبية الفلسطينية والصهاينة يقيمون لها معارض في مختلف عواصم العالم وينسبونها اليهم . . هل يريد البعض مني عندما ارسم فتاة فلسطينية ان اجردها من الزخارف . . ان اجردها من هويتها التاريخية ؟ ! .



سامر وسلة البرتقال
عبد الرحمن المزين .

الفنان محمد حجازي :

كأي تشكيلي فلسطيني عاش النكبة والتشرد ، ثم شهد ولادة المقاومة الفلسطينية ومسيرتها النضالية ، وبشكل طبيعي اتجهت موضوعاتي للتعبير عن الثورة الفلسطينية . وعلى صعيد الشكل تحددت عندي ملامح شخصية جعلتني أميل إلى السريالية كأسلوب في معالجة موضوعاتي المستوحاة من الثورة .

المحاولات التي ترمي إلى تزييف وطمس وسرقة التراث الفلسطيني ، ونتيجة لذلك كان على الفنان الفلسطيني أكثر من مهمة ووظيفة ، وقد حاولت من خلال لوحاتي أن أكشف عن العلاقة العضوية بين المقاتل الفلسطيني وتراثه ، وقد تناولت بعض الرموز الشعبية إلى جانب الزخرفة العربية الفلسطينية ، ليس من أجل قيمتها الجمالية فقط ، لكن من أجل الدلالة على عمق الجذور الحضارية الفلسطينية .

الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر

قد يتساءل المرء عن :

مصادر معرفتنا عن الفن التشكيلي العربي الفلسطيني . وخصائص الفن العربي الفلسطيني المعاصر . واثار الفنان العربي الموهب الحس في تنمية الشعور القومي واندلاع الثورة الفلسطينية ، واثار الثورة الفلسطينية في نشوء الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر . وطرق تطوير الفن العربي الفلسطيني المعاصر ... الخ ..

من مصادر معرفتنا عن الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر :

يمكن حصر أهم مصادر معرفتنا عن الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر كما يلي :

أ - أعمال الفنانين التشكيليين من القطر العربي الفلسطيني .

ب - معارض الفنانين التشكيليين الفلسطينيين الفردية والمشاركة .

ج - البحوث التي قدمها بعض الزملاء من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين في مختلف المناسبات (مثل مؤتمر الفنانين التشكيليين) .

د - المطبوعات : دليل معارض الفنانين التشكيليين الفلسطينيين الفردية والمشاركة . وبعض المطبوعات الاخرى مثل شهادة اطفال أثناء الحرب ومختلف المقالات المنشورة .

المعارض الفنية :

أثناء حكم الانتداب البريطاني في فلسطين قامت سلطات الاستعمار بكل ما من شأنه وضع فلسطين العربية في ظروف وشروط اقتصادية واجتماعية وثقافية تهيء للعدو الصهيوني اقامة ما يسمى بوطن قومي له في ارض فلسطين العربية . ولايتسع المجال للتحديث عن (تاريخ نكبة فلسطين عام ١٩٤٨) التي كان لها صداها الاليم العميق في نفوس العرب اجمعين مما جعل القضية الفلسطينية القاسم المشترك والاعظم لهم جميعا مهما اختلفت أقطارهم وتباينت وجهات نظرهم .

وكان الفنان العربي والشاعر والاديب والمفكر في مقدمة المتزمين بالقضية الفلسطينية والمعبرين عنها بمختلف وسائل التعبير بالحكمة والكلمة واللون والشكل واللحن... الخ . وقد لفت الفن والاعمال الفنية التشكيلية انظار الشاب الفلسطيني الى اهمية هذا الميدان في التعبير عن معاناته لمأساته . ونتج عن هذا الشعور والوعي القومي لدى نخبة من الفنانين اقامة المعرض الاول للفن في (غزة) عام ١٩٥٣ الذي لقي نجاحا كبيرا في تحقيق اهدافه مما جعله يعتبر اول حدث فني في تاريخ فلسطين المعاصر . وفي لاواقع اسهم هذا المعرض الفني في تصحيح فكرة المواطن العادي عن الفن واهدافه ودور الفنانين في مجتمعهم ، كما أبرز (رؤية مأساوية لواقع المعاناة الانسانية لاخطر مأساة شهداها التاريخ الانساني) وجد فيها المواطنون الفلسطينيون مرآة واقعهم الاليم وصورة نكبتهم الكبرى كما اقيمت معارض فنية في بقية المدن الفلسطينية كالقدس ونابلس ورام الله وغيرها . وهكذا بدأت الحركة الفنية التشكيلية بعد وقوع (نكبة فلسطين عام ١٩٤٨) التي هزت وجدان الانسان الفلسطيني والعربي في كل مكان ، وفجرت فيه مواهبه المختلفة واحاسيسه الوطنية ومشاعره القومية كصرخة داوية حزينة ودامية .

وكان لحياة الانسان الفلسطيني في مخيمات التشرذ والضياع والحرمان وقسوة الحياة بعيدا عن ارضه ووطنه وتراثه وممتلكاته ، كان لها اثرها العميق في احياء الذكريات واذكاء الانفعالات وتنمية الشعور والتعبير عن عمق المعاناة لاخطر مأساة قومية . كل ذلك كان له اثره الكبير في نشوء الفن الفلسطيني المعاصر



إبراهيم عنان .

بأسلوب تسجيلي لواقع صعب جدا خاضه الانسان العربي الفلسطيني بصبر ، وعبر فيه عن موقفه في الصمود والتمسك بالمطالبة بالارض والتراث .

وبدا الفن بمثابة سلاح دفاعي عن ارض الوطن والانسان المواطن والتراث الحضاري والقومي ، كما استخدم الفن التشكيلي كلفة تعبير وجداني تتميز بالصدق والبساطة والوضوح ، فكانت ممارسة هذا الفن الملتزم بالقضية الفلسطينية الكبرى مظهرا هاما وفعالا من مظاهر المقاومة والصمود ونشر التوعية .

وهكذا نجد أن هدف الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر هو التعبير عن الشعب العربي الفلسطيني وكرائته ونكبته وشدة معاناته لمأساته . واستطاع الفنان التشكيلي الفلسطيني أن يصور احاسيسه الوطنية ومشاعره القومية والانسانية المزدحمة في ذاته والمتراكمة في اعماقه ويعبر عنها بنجاح بلفته الفنية ومفرداته الرمزية أحيانا . ويمثل اسماعيل شموط وتامم الاكمل فناني هذه (المرحلة التسجيلية) . ويلاحظ عند الفنان شموط (عنصر التعبير المأساوي) المتميز بشحنة تعبيرية ذات الاولوية والافضلية على لفته التشكيلية ، اذ كان الهدف وقتئذ مخاطبة الجماهير بلغة الفن الواضحة ومفرداتها السهلة المفهومة المعروفة والمعاشة . وهكذا نجد أن من مميزات هذه المرحلة الفنية التسجيلية في تاريخ الفن التشكيلي الفلسطيني في فترة الخمسينات (أسلوبها الواقعي التسجيلي التعبيري والرمزي) ، ومضمونها المعاناة الانسانية لاخطر مأساة قومية تثير النفس وانفعالاتها ، وتخطب العقل وتحث على الفعل ، وتوحد الجماهير ومشاعرهم نحو هدف قومي محدد .

وفي المرحلة الثانية في تاريخ الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر في منتصف الستينات ظهرت بوضوح المشاركة الحقيقية للفنان التشكيلي الفلسطيني في قضيته الوطنية الكبرى وذلك بعد ما بدأت العناصر المناضلة توحّد صفوفها ، وتؤسس منظماتها للمقاومة .

وهكذا اخذت الحركة الفنية التشكيلية الفلسطينية نواكب حركة المقاومة الفلسطينية منذ منتصف الستينات ، وتعبّر عن بطولات عناصرها وتضحياتهم ، واهداف المقاومة وتطلعاتها المستقبلية ...

واخذت تتألق في اجواء الحركة الفنية التشكيلية الفلسطينية أسماء فنانين عديدين مثل :

مصطفى الحلاج وإبراهيم ناصر ، ومحمود طه ونصر عبد العزيز ، وزكي شقفة وباسر الدويك ، وفاروق هويدي وعبد الرحمن المزين ، ومحمد المزين وتوفيق عبد العال ، وسمير سلامة وأحمد نعواش ، وعبد المعطي أبو زيد ومحمد علي السيد ، وشفيق رضوان وعلي الكفري ، وعبد الرحمن مرزعة ويشير



توفيق عبدالعال

وسعيد قاسم وعبد منديد ، وعبد الله كيوان وعبد
المنعم مهسا ، وعثمان أبو زليخة ومأمون الشايب ،
وموفق مطر وأحمد الحواري ، وأحمد قصي مؤيد
وأمين عريشة ، وخرجس جلده ، وحسن حسن ،
ورشيد أبو حشيش وعبد العزيز إبراهيم ، وموني

صبح ، وموفق السيد وناصر السومي ، إبراهيم هزيمة
وهيثم الميطار ، وعفيف موسى وجمال الأبطح ، ومحمد
أبو صلاح وعلي دورية ، وركي سلام علاء الدين بخاري،
واسامة الأبطح وهشام منصور ، وإبراهيم مؤمنة
وأكرم ذريقي ، وحالد أبو خالد وخير الله الشيخ سالم،



« عبد الحي مسلم »

في بقية أقطار الوطن العربي الكبير بخطوطه الكبرى وجمالياته الخاصة ، ومع ذلك فإنه يتمتع بميزات جديرة بالاشارة اليها والتوسع في دراساتها ، لان الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر محصلة أعمق معاناة انسانية لاخطر مأساة قومية وأخلاقية شهدها تاريخ الانسانية عبر العصور التاريخية ، حدثت بسبب عدوان استعماري صهيوني غادر تجاوز في جرائمه كل ما عرفه تاريخ الاجرام والجرائم ، كل ذلك مما يوضح عمق الجرح في وجدان كل من يتمتع بانسانيته وأخلاقية .

مصطفى وغسان عتال . وفارس سمور وفراس مقيد ، ومحمود خليلي وعبد الحي مسلم ، واسحق سلطان وصبحي مراد ، وجمال بدران وعبد الرزاق بدران ، ومحمد وفا الدجاني ... وغيرهم .

كما ظهر أسماء فنانات تشكيليات فلسطينيات عديدات مثل السيدة جمانة الحسيني وعفاف عرفات ، وسمية صبيح ونازك اعمار ، وحورية يحيى وهند حجازي ، وحنان الروبة ... وغيرهن ...

ومهما يكن من أمر ، فهناك فن تشكيلي عربي فلسطيني معاصر لا يختلف عن الفن العربي المعاصر



مخى السعودي

الاخلاقي والغيش السمعى والبصري والتحجر العاطفي والمرض النفسى والفساد الروحي . فاستطاع الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر رغم كل ذلك ان يبرز اسم فلسطين والشعب الفلسطيني والتراث الفلسطيني وذلك من خلال روائع فنون الرسم والتصوير والحفر والنحت والكاريكاتور والاعلان والقصيدة والاغنية الشعبية والقصة والمسرحية والايقاع والمباراة الرياضية والفنون اليدوية والصناعات التقليدية .
لقد تدرج الفنان التشكيلي العربي الفلسطيني من

ان الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر حصيلة هذا البؤس وتلك الكآبة وذلك الحزن وتلك المعاناة لاخطر مأساة وطنية وقومية وانسانية وأخلاقية. وقد استطاع هذا الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر ان يسهم في انقاذ اسم (فلسطين) و (فلسطينية) من النسيان وسط حركات القدر والعدوان ومؤامرات الخداع والمكر والسلب في كل ميدان ومكان وزمان في هذا العصر الذي يبدو فيه أبنائهم وكأنهم مصابون بالغيوبة الوجدانية والشلل



منى السعودي

الملابس والمصنوعات الفنية اليدوية ، ومن خلال القباب وطابع المباني العربية الفلسطينية المحلية وكل ما من شأنه ان يوحي بالتضامن الاجتماعي والحب الانساني والسعادة الحقيقية .

لقد اتخذ الفنان العربي الفلسطيني المعاصر (الانسان) في أعماله الفنية التشكيلية كزينة للوجود ودعامته وكيانه وكرمز للشعب العربي الفلسطيني ..
وبعدما كان الفنان التشكيلي الفلسطيني يشترك في معارض الفطر الذي يعيش فيه، بدأ الفنان التشكيلي

(مرحلة التسجيل الواقعي) حتى وصل الى (مرتبة الابداع الفني الاصيل الجميل) . ونجد في أسلوبه التسجيلي تفاصيل دقيقة مسهبة مفصلة تبدو كأنها جعلت في خدمة معنى معين ومحدد مستوحى من مضمون الثورة الفلسطينية والانتفاضة القومية والغضب الانساني ، ويهدف هذا الاسلوب التسجيلي الى الايحاء الى البيئة العربية المحلية الفلسطينية وتراثها الثقافي والحضاري وذلك من خلال هذه التفاصيل من الوحدات الزخرفية المتنوعة والمتكررة والمطرزة على



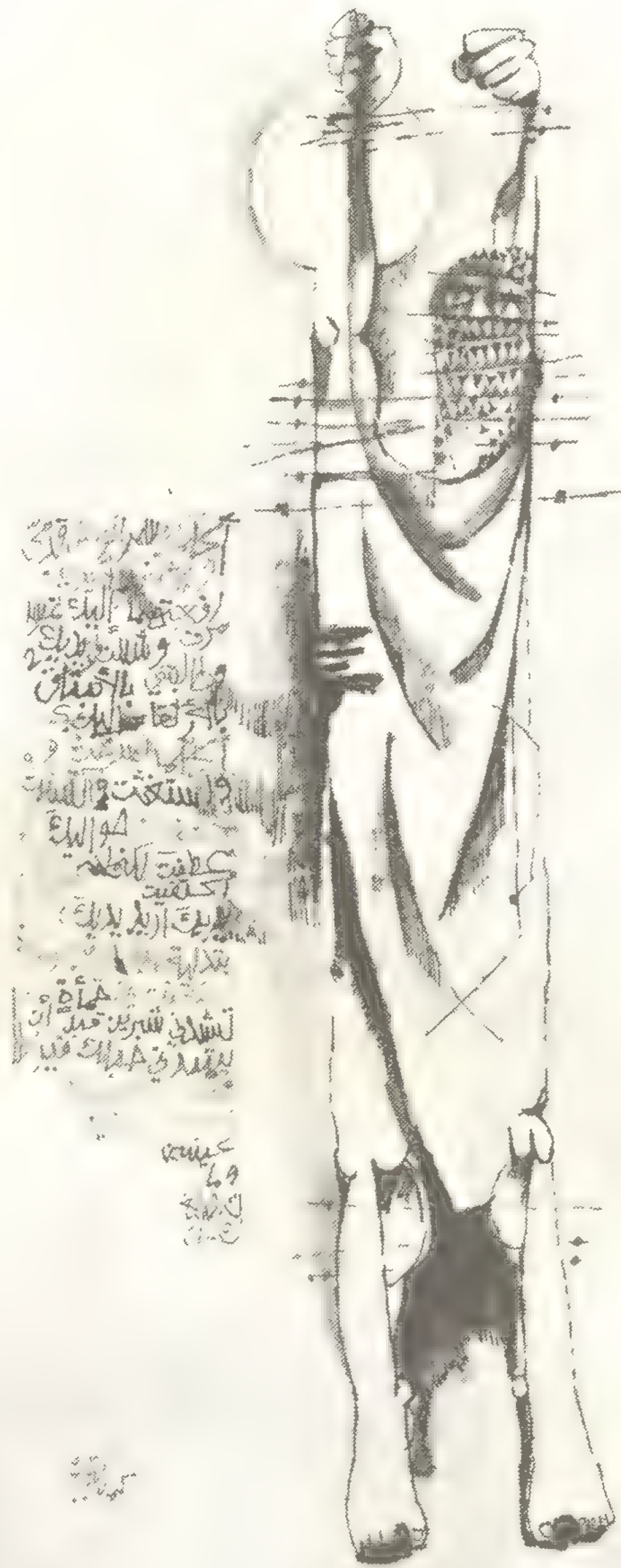
منى السعودي

بقضيته الوطنية والقومية والانسانية .
وبعدما كان الفنان التشكيلي العربي الفلسطيني
يتخذ الطفل في أعماله الفنية كرمز له أهميته في الفن
الفلسطيني المعاصر وله قوته الايحائية والانفعالية اخذ
الاطفال الفلسطينيين أنفسهم يتذوقون الفن ويمارسون
تجربة الابداع الفني ويشبتون وجودهم الفني والقومي
في الميادين الدولية . كل ذلك مما يؤكد أهمية الفنان
العربي الفلسطيني الذي يعتبر بمثابة ضمير المجتمع
العربي الفلسطيني ، فكان في يقظته ما يسهم في يقظة
مجتمعه ونشاطه .

الفلسطيني يقيم معرضا خاصا بأعماله الفنية التشكيلية،
ثم أخذ الفنانون التشكيليون الفلسطينيون في عام ١٩٦٩
يقيمون اتحادا عاما باسم **الاتحاد العام للفنانين
التشكيليين الفلسطينيين** ويتخذون له فروعاً في مختلف
إقطار الوطن العربي الكبير . وبعدما أدرك المجتمع
الدولي حقيقة القضية الفلسطينية وعمق معاناة شعب
تآمرت عليه قوى الشر والعدوان ... أخذت مؤسسات
دولية وحكومات بعض الدول تسمح باقامة المعارض
الفنية الفلسطينية في بلادها وبرعايتها مما أسهم جديدا
في جعل **الفنان التشكيلي العربي ينطلق نحو الآفاق
العالمية** للقيام برسائله الفنية والاسهام بالتعريف

ان الفنان العربي الفلسطيني فنان جماهيري ملتزم، يحمل في صدره آلام مجتمعه ومعاناة شعبه ، ويختزن في صدره مشاعر واحاسيس مواطنيه وامته . انه مرتبط بشعبه وارضه وتراثه كمقومات ثابتة لوطنه وقد عبر عن كل هذا في اعماله الفنية .

وتميز الفنان العربي الفلسطيني المعاصر بالحنين الصادق الى ارضه ، ارض آباءه واجداده ، الارض التي يقاوم ويصمد ويضحي في سبيل التمسك بها لتبقى له ولأولاده واحفاده .



فالفنان العربي الفلسطيني طليعي مناضل وصامد ومتعمد على ما تريده قوى الشر والعدوان لارضه العربية الفلسطينية وسكانها الاصليين من العرب المقيمين فيها واللاجئين العائدين .

والفنان العربي الفلسطيني متفائل بانتصار الحق العربي مهما طال الزمن ، ومتأكد من حتمية انتصار القيم الانسانية مهما تمادت قوى الشر الاستعمارية والصهيونية . . . كل ذلك مما يؤكد أهمية الرسالة الوطنية والقومية والانسانية التي اخذها الفنان العربي الفلسطيني على عاتقه كابن بار لمجتمعه وبيئته ، وامته وانسانيته ، يدافع عن حقوق شعبه وبلاده . ويؤرخ بطولات المناضلين الفلسطينيين في اعماله الفنية كوثائق فنية لها قيمتها الوثائقية والحضارية . والفنان الفلسطيني استطاع ان يدخل في حوار حضاري عالمي ويتحدث في المجتمعات المتحضرة بلغة تخاطب انسانية المفردات والافكار ، ويقنع محدثيه بلغة الفن والادب والثقافة والحضارة . ويبدو الفنان الفلسطيني بمثابة نسيم تهاول ينعش الارواح مما تعانيه من ألم معاناة لاخطر مأساة ، وهو أيضا المناضل المقاتل الواعي المزود بسلاح الرؤية الواعية والادراك العميق والابداع في حسن المواجهة ، استطاع برؤيته ان يحطم رؤية الانهزام والاستسلام والبؤس واليأس ، ويبني عوضا عنها رؤية علمية جديدة تعتمد على العلم والفهم والعقل مما أسهم في نشر الوعي الوطني والقومي وتنشيط الفكر المنفتح والفعل البناء والعقل المبدع . وهكذا نجد الفنان العربي الفلسطيني المعاصر مناضلا حرا ، ومقاوما مخلصا ، وصامدا صادقا أسهم بفنه وفكره في الدفاع عن ارضه وشعبه وتراثه وقيمه الانسانية ، كما أسهم حسه المرهف وانفعاله الانساني في نشر الوعي واندلاع ثورة شعبه التي ادركت أهمية الفن في صراعها ضد قوى الشر والعدوان الاستعماري الصهيوني .

من خصائص الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر :

لئن كان الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر لا يختلف عن الفن العربي المعاصر في بقية الاقطار العربية فان ظروف نشأته وعمق معاناة الفنان الفلسطيني جعلت لهذا الفن التشكيلي الفلسطيني خصائص يمكن حصرها فيما يلي :

١- نشأ الفن الفلسطيني في قطر عربي ازدهرت على ارضه الحضارات المتعاقبة منذ اقدم العصور ، وابدع ابناءؤه اجمل الآثار الفنية واسمى الافكار الجمالية والانسانية التي اسهمت في إغناء التراث الفني والفكري عبر العصور التاريخية مما جعل الفنان التشكيلي الفلسطيني المعاصر يشعر بأنه من احفاد اولئك الفنانين المبدعين في مختلف ميادين فنون العمارة والنحت

كمال بلاطة

والحفر والفسيفساء والفنون اليدوية والصناعات التقليدية وفنون الشعر والنثر والموسيقا والقصة والمسرح و... الخ . وقد تميزت يده الفنية بالمهارة والدقة المتمثلة في مختلف المصنوعات العاجية والصدفية والنسيجية وغيرها ...

٢ - ارتباط الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر بالتاريخ الوطني والقومي ، مما جعل الفنان الفلسطيني المعاصر بمثابة مؤرخ أخذ على عاتقه مهمة تسجيل الأحداث التاريخية وتدوينها بريشته وألوانها وخلق أعمال فنية تشكيلية لها أهمية الوثائق التاريخية ذات القيمة الحضارية من شأنها أن تسهم في استمرار العطاء الحضاري واثراء التراث الثقافي العربي الفلسطيني .

وفي الواقع ، تشكل مجموعة أعمال الفنانين الفلسطينيين المعاصرين (ملحمة انسانية حزينة) لا مثيل لها في تاريخ الانسانية تمتزج فيها عمق المعاناة الانسانية لاخطر مأساة وطنية وقومية وانسانية مع عناصر الامل بالحياة الاجمل والافضل بعد النصر الاكيد والعودة الى ارض الآباء والاجداد من جديد .

٣ - الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر يبرز الانسان الضحية بطلا مرموقا في معركة الحياة وكأنه يردد ناصحا صادقا : مت واقفا محافظا على هويتك وكرامتك وانسانيتك مما يجعل المرء معجبا بهذا المناضل الفلسطيني البطل الذي احاطت به المآسي وعانى ما عاناه

حتى خيل لقوى الشر الاستعمارية والصهيونية وكأنها حققت تصفيته وبادته، ولكن الفلسطيني أثبت بمقاومته وصموده انه بطل اقوى من أعدائه .

٤ - يتجلى في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر اجمل صور حب الارض الام والحنين المقدس الى الوطن والاصرار على التمسك بالتراث الثقافي ، لان العربي الفلسطيني بطبعه بارء لاهله وعشيرته ومجتمعه وشعبه . واذا كانت الطبيعة تسهم في تكوين الطباع فان طبيعة ارض فلسطين العربية تتميز بالخصب والعطاء وتنعكس هذه الصفات الطبيعية في طبيعة العربي الفلسطيني المتميز بالاخلاص والوفاء لارض الاجداد والآباء . كل ذلك مما يفسر مدى اهتمام الفنان العربي الفلسطيني بتصوير ارضه المقدسة ومبانيها المحلية وحقولها وبساتينها وأشجارها وثمارها .

٥ - الفن العربي الفلسطيني المعاصر بمثابة سجل للتراث الشعبي الفلسطيني ففيه صور من تقاليد الشعب الفلسطيني ، وعاداته المتوارثة ، وعلاقاته الاجتماعية ، ومختلف مناسبات افراحه واعياده وتبدو هذه الصور الفولكلورية صاخبة بالاغنيات الشعبية والاهازيج التقليدية والاقوال الماثورة والحكم الشعبية ، وغنية بالايحاءات الى كل ما من شأنه احياء اعز الذكريات في فلسطين وطن الحضارات والمآثورات ،



عبد الرحمن المزين





منى السعودي

فن ذو مضمون فكري انساني . واذا تعددت الاساليب الفنية لدى الفنانين التشكيليين الفلسطينيين فان الالتزام بقضيتهم الفلسطينية المقدسة تجمعهم وتوحد اهدافهم لانها قضية لا تعادلها في اهميتها وقديستها اية قضية لانها قضية دفاع عن ارض الوطن وتراثه وشعبه وقيمه ومثله العليا الانسانية .

٧ - يتميز الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر بتجسيده حكمة حياتية وفلسفة عملية ورؤية واقعية ويصور اعماق معاناة يومية لاخطر ماساة

والصناعات اليدوية وكل ما يجسد الذوق الفني والفكر الجمالي والخيال الخلاق والمهارة اليدوية والخبرة المهنية .

٦ - الفن العربي الفلسطيني المعاصر يجسد فكرا اخلاقيا يدعو الى تقدير الرجولة والبطولة والشهامة والكرامة والكفاح والنضال والمقاومة والصمود والتمسك بالارض المقدسة والتراث الحضاري والدفاع عن الحقوق الطبيعية للانسان والشعب الفلسطيني . انه فن انساني ملتزم بقضية وطنية وقومية وانسانية . انه



يوسف
زمرين

وتطوير وتقدم وتفكير يوقظ النيام ويحررهم من الاوهام
ويلاحق الخصوم . وفي الواقع اسهم الفن العربي
الفلسطيني في ازالة الغيش السلمي والبصري عن
الكثيرين من المصايين ، ووضع حدًا للياس والنبؤس .
وكما اسهم الفن العربي الفلسطيني المعاصر في حسن
التوجيه والارشاد ، وظهور مرحلة التضحية والعطاء
لتحرير الارض من كل دخيل وعميل ليعود الشعب
العربي الفلسطيني بجماهيره الى ارض آباءه واجداده
فينعم فيها مع اينائه واحفاده .

انسانية مؤكنا وجود (الصراع) كاحدى عادات البشر
وطباعهم واحد مظاهر كونهم . وان الامم الضعيفة
تزول في معركة الحياة وتبقى الامم القادرة على الصمود
والمقاومة وقد زادت عمق معاناتها اصالة وقوة ومناعة .
ففي الفن الفلسطيني تجسيد لفكرة تضحية البطل
بحياته الشخصية دفاعا عن اقدس حياة الا وهي حياة
الشعب وارضه وتراثه وحضاراته وقيمه ومثله العليا
الانسانية وتطلعات اجياله الصاعدة .
٨ - الفن العربي الفلسطيني المعاصر اداة توعية



ابراهيم هزيمة

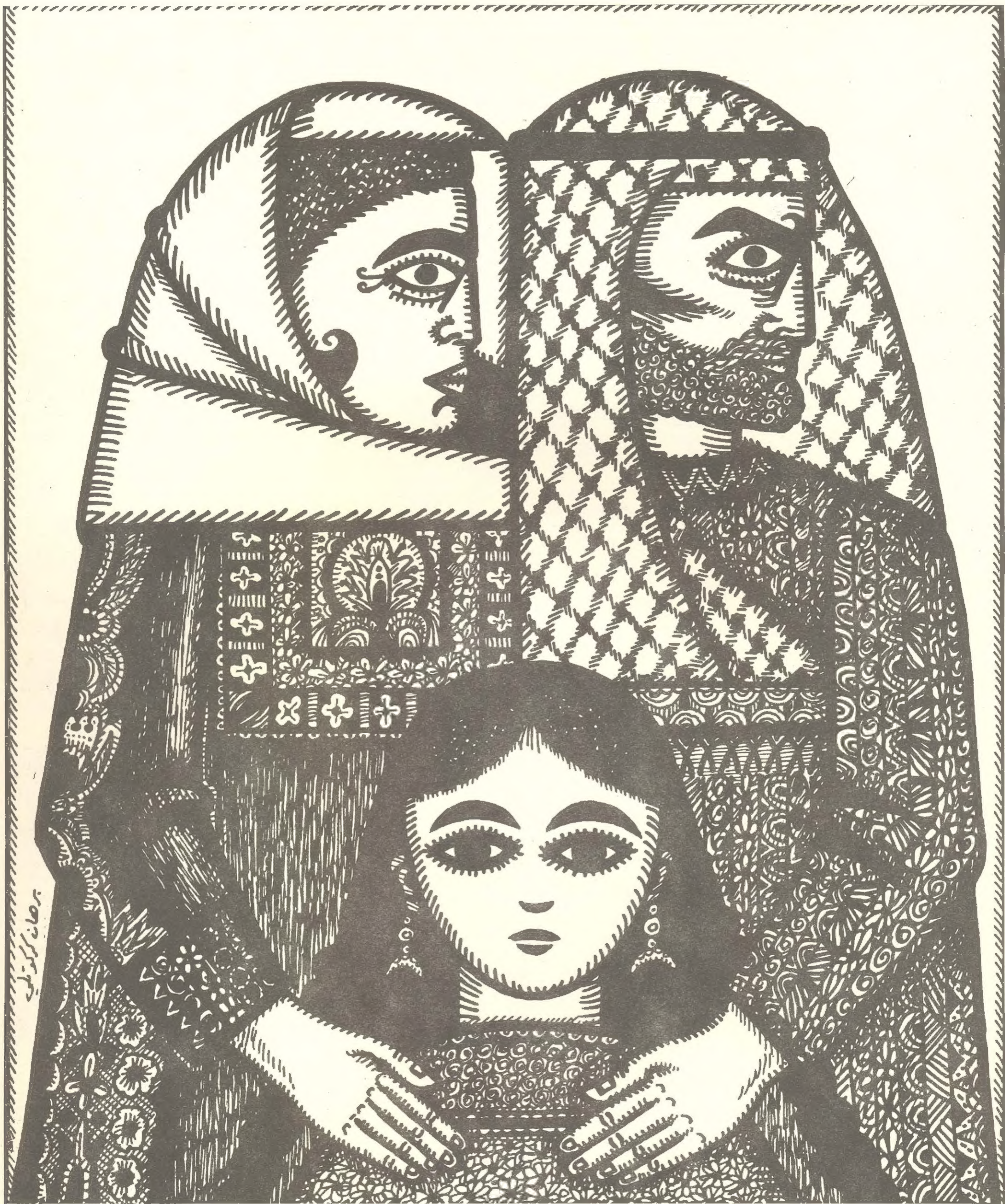
نفوس خيرة ذات معنويات عالية قادرة على حمل الشعلة الحضارية المقدسة تنير بها طريق النضال لأبطال الرجال ، مما يجعل الفن العربي الفلسطيني دعامة الامل الاكيد بالمستقبل المشرق السعيد رغم ما تثيره قوى الشر الاستعمارية والصهيونية وترتكبه من جرائم وعدوان جديد . ان الفن العربي الفلسطيني فن يبشر بالعودة الاكيدة الى ارض فلسطين السعيدة بعودة أبنائها العرب العائدين سعادة الام بعودة أبنائها .

١٢ - تميز الفن الفلسطيني المعاصر باسهامه في تجديد شباب المجتمع الفلسطيني وتوحيد أهدافه وتحريره من البؤس واليأس والحزن والكآبة وإغناء ثروته الفكرية وتجاربه الحياتية . فتدرج الفن الفلسطيني من الميادين المحلية الى الآفاق العالمية وأصبح لغة حوار حضاري مع بقية المناضلين في سبيل التحرر من عدوان ومكر المعتدين المستعمرين والقيام بكل ما من شأنه بناء حضارة انسانية تسودها العدالة الحقيقية والقيم الاخلاقية والمثل العليا الانسانية فكان الفن العربي الفلسطيني بمثابة نداء توعية وصيحة رفض لمخططات قوى الشر الاستعمارية والصهيونية . كما أسهم الفن الفلسطيني المعاصر في تنشيط الفعاليات الابداعية الخلاقة ، والافادة منها في اعداد الانسان القادر على الدفاع عن ارض الوطن وشعبها وتراثها وتطلعات أجيالها الصاعدة . مما جعل الفن الفلسطيني المعاصر خير ما يجسد نبوغ الانسان الفلسطيني المتميز بالمهارة اليدوية والخبرة المهنية وسعة النظرة الخيالية وعمق الرؤية الفكرية .

٩ - الفن العربي الفلسطيني المعاصر فن متفاعل مع أهداف الثورة الفلسطينية ، فاذا كان قد أسهم جديا في التوعية واندلاع الثورة الفلسطينية فان هذه الثورة قد أسهمت جديا في تقدم الفن العربي الفلسطيني المعاصر وازدهاره .

١٠ - يتميز الفن العربي الفلسطيني المعاصر باسهامه في تحرير الانسان العربي من وطأة الحزن وخطر الكآبة وذلك بابداع روائع فنون التصوير والنحت والحفر ... مما جعل الانسان الفلسطيني يشعر بانتصاره على المأساة فيشد العزيمة ويرفض الهزيمة ويسترد شعوره بكرامته وشهامته وانسانيته . وهكذا أسهم الفن العربي الفلسطيني في حسن ابراز الشخصية العربية الاصلية والجميلة للشعب العربي الفلسطيني ، وحفظها من النسيان والضياع وسط الأعباء لصوص الاوطان ومكر مصاصي دماء الشعوب . واذا كانت معابد فلسطين الجميلة بعمارتها وريازتها (مثل كنيسة المهد في بيت لحم ، وكنيسة القيامة في القدس ، والمسجد الأقصى وقبة الصخرة في القدس ومسجد يافا وعكا وغيرها ...) تؤكد الشخصية العربية الحضارية للشعب الفلسطيني فان كل عمل فني معاصر يعتبر بمثابة لبنة جديدة في صرح الحضارة العربية المعاصرة لفلسطين .

١١ - الفن العربي الفلسطيني المعاصر فن تفاؤلي يدعم الثقة بالنفس ويمنح الشجاعة والمناعة بقناعة ليسهم الانسان العربي الفلسطيني باستخدام طاقاته اللامحدودة في بناء المستقبل الافضل والاجمل بفضل



برهان کرکوتی

عائلة فلسطينية

١٣ - تميز الفن العربي الفلسطيني المعاصر بإبراز الريف كرمز وكمعقل للعمل الوطني والقومي ، وينبوع الاصاله العربيه ومركز التراث الثقافي العربي الفلسطيني . كما تميز بالوضوح والبساطة والتعبير العفوي الصادق . وان صدق العمل الفني شد اليه المشاهد كصديق نصير للقضية الفلسطينية كقضية انسانية كبرى .

١٤ - تميز الفن الفلسطيني المعاصر باعتماده على مفردات رمزية استوحاها الفنان من اساطيره العربيه الكنعانية وقصصه الخيالية ورواياته الشعبية المتوارثة لما تتضمنه من مضمون اخلاقي وتجارب حياتية ومعاناة انسانية ومن اهم هذه المفردات الرمزية التي تتميز بها لوحات الفنانين الفلسطينيين :

- المرأة : رمز الارض الام والامل الباسم بالعودة اليها . انها رمز الحنين الى ارض الوطن .
- الحمامة : رمز الامان والطمأنينة .
- الحصان : رمز الاصاله .
- المناضل : رمز الشعب القوي .
- الملابس الشعبية : رمز التراث الشعبي والممتلكات الثقافية والحضارات المتعاقبة .
- القيد المكسور : رمز التحرر والانطلاق في آفاق البناء .
- اشجار الزيتون والبرتقال : رمز العطاء والذكريات الفلسطينية والحنين الى الارض الام وثمارها .
- الاحتفالات الشعبية : رمز الذكريات الخالده المتصلة بالارض والشعب والافراح الشعبية والسعادة الحقيقية للمقيمين في ارض الوطن .
- العزف على الناي : رمز الالم الدفين والرقه ...
- القباب والمباني : رمز عروبة الوطن الفلسطيني وحضاراته وتراثه واسهامه في الاعمار والبناء والابداع المعماري والحضاري ... الخ .
- الفن التشكيلي العربي الفلسطيني واهم عناصره الفنية :

لكل فن من الفنون عناصره الخاصة به واهمها : المادة والموضوع والتعبير . ونجد الفن التشكيلي العربي الفلسطيني يعتمد على (الخط) وامتداده في التشكيل الخارجي للعمل الفني ، وتختلف شدة الخط وقوته من فنان الى آخر . والجدير بالذكر ان الفن العربي يعتمد الى حد كبير على الخط وايحاءاته .

كما نجد الفن التشكيلي العربي الفلسطيني يعتمد ايضا على (الالوان) وحسن استخدامها لقيمها الرمزية مع مراعاة انسجامها فيما بينها وذلك لما للالوان من اثر نفسي كبير وقيم رمزية هامة

ونجد في الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر

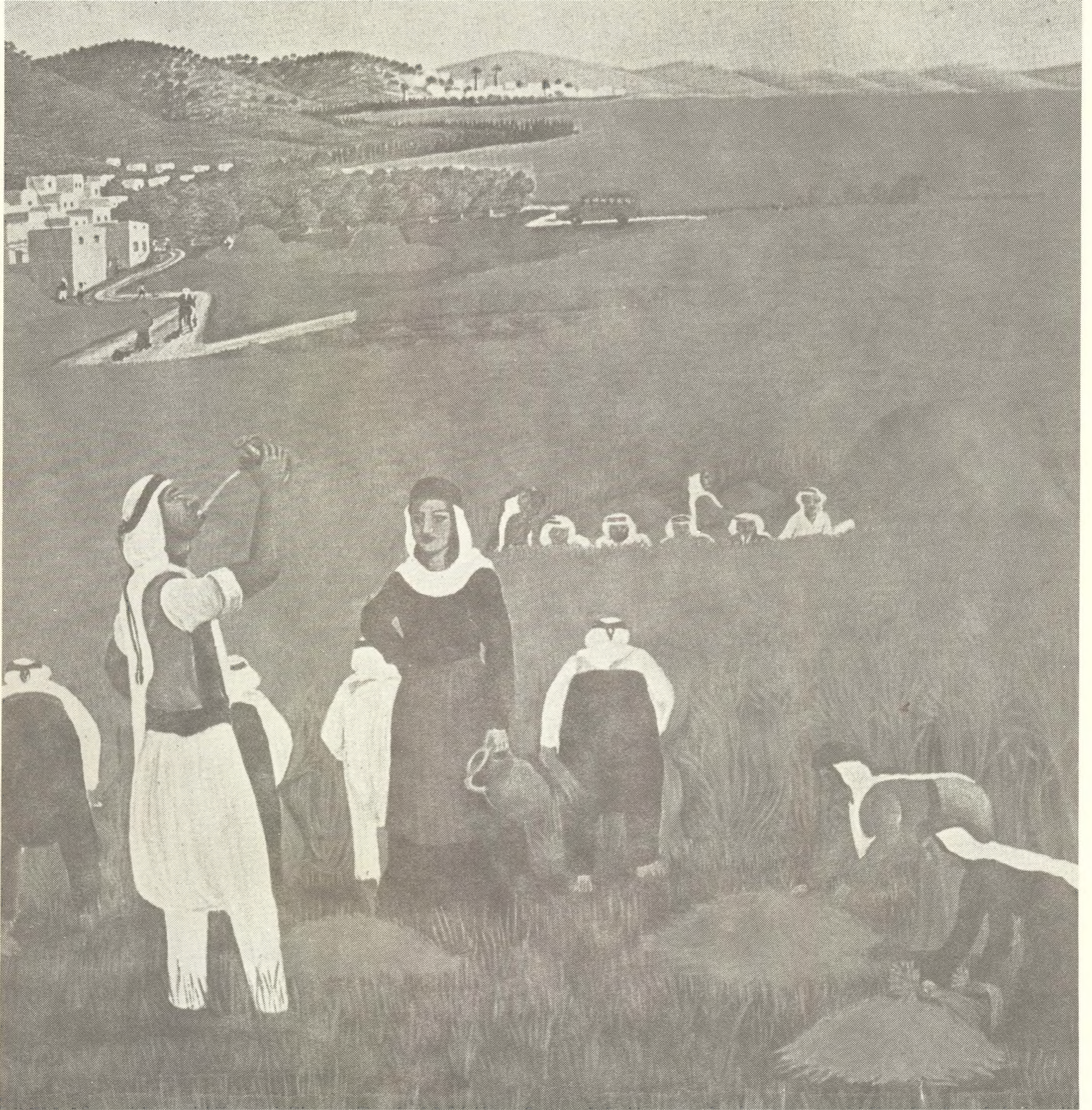
فكرة الزمان والمكان والبيئة وعروتها ، كما نجد كلا من الحلم والخيال يسهم في اصفاء شاعريته والاسهام في جمالية العمل الفني الفلسطيني المعاصر . اصف الى ذلك مضمون العمل الفني ، وحسن الافادة من بعض المفردات الرمزية في التعبير عن الموضوع ، ومحاولة ايجاد البعد التاريخي والصلة التاريخية الوثيقة عن طريق التراث الحضاري وكل ما يتعلق به .

الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر واهم اساليبه الفنية .

يمكن ان نميز في الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر اتجاهات واساليب فنية لكل منها . جماليته الخاصة . اهمها الاسلوب التسجيلي الذي يعتمد على التسجيل المبسط الواضح وضوح الحكاية والرواية في جو يشير كثيرا من الايحاءات ، وهناك الاسلوب الواقعي الذي يعتمد على ابراز الواقع والالتزام بتصويره والتعبير عنه من خلال رؤية فنية موضوعية ، ويعتمد الاسلوب التعبيري على تسجيل الاحاسيس والتعبير عن المعنى الدرامي وشدة المعاناة للمأساة ... ونجد الاسلوب الرمزي يعتمد على مفردات رمزية من شأنها اعطاء مدلولات بعيدة وذلك من خلال معطيات بسيطة كما يعتمد الاسلوب الزخرفي والتزييني على تحويل المرئيات الى عالم من الزخارف والعناصر الزخرفية الجميلة معنيدة في التعبير عن التراث الثقافي الوطني والقومي . ويعتمد الاسلوب الفولكلوري على ابراز بعض العادات والتقاليد الشعبية كاستخدام البندقية في المواضيع الفنية التي تمثل الافراح لربط الماضي بالحاضر . وتجدر الاشارة الى تعاون هذه الاساليب الفنية وتداخلها في الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر .

افضلية فن التصوير على بقية الفنون التشكيلية الفلسطينية المعاصرة :

لئن مارس الفنانون التشكيليون الفلسطينيون تختلف الفنون التشكيلية التطبيقية فاننا نلاحظ ان ظروفهم الخاصة فرضت عليهم الميل الى فن التصوير والحفر والانصراف عن فن النحت . وذلك لسهولة حمل لوحات التصوير من قطر الى آخر وامكانية عمل اكثر من لوحة الحفر وسهولة حمل لوحات التصوير والحفر وعرضها . في حين ان المنحوتات تتطلب جهدا اكبر ومكانا اوسع ووقتا اطول لنقل المنحوتات من مكان الى آخر لعرضها ... كما ان ابداع الاعمال الفخارية تتطلب جهدا اكبرا ووقتا طويلا وامكانات كبيرة ... الخ كل ذلك يجعل الفنان التشكيلي الفلسطيني المعاصر يميل الى الابداع الفني في ميدان فن التصوير والحفر .



إبراهيم غنم - (الحصاد)

العزم في مقاومة العدو . كما ان الفن التشكيلي العربي الفلسطيني احد دعائم الشخصية العربية الفلسطينية والكيان العربي الفلسطيني ولغة (الحوار الثقافي) التي يدركها وجدان كل من يتمتع بانسانيته .

ومما تقدم تبدو أهمية دراسة الفن التشكيلي العربي الفلسطيني المعاصر وجمالياته وخصائصه . فهو احد مظاهر الحضارة العربية المعاصرة ، واحد مصادر المعرفة واحد عوامل التوعية وتوحيد وتجديد قوة